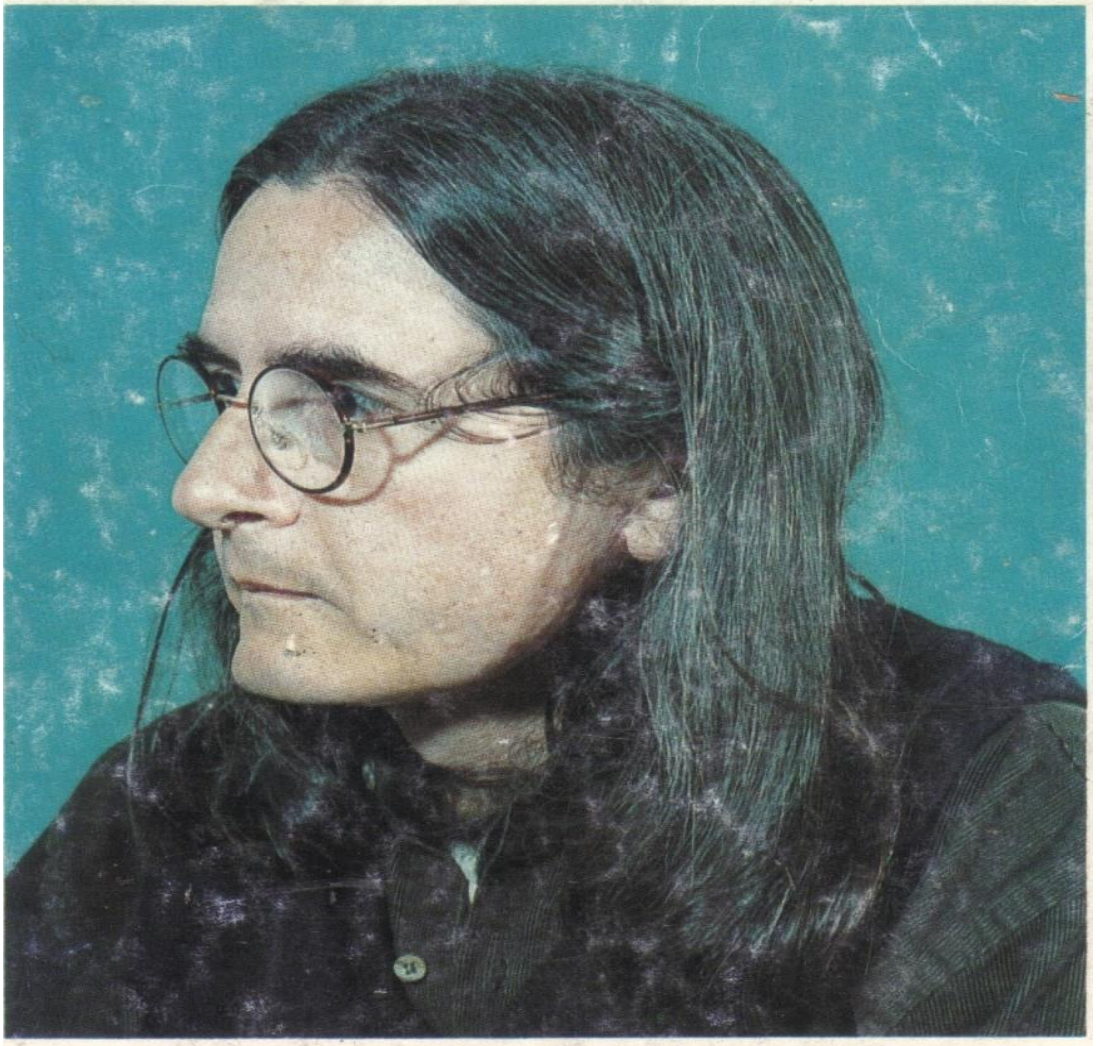
Luis Benítez

EL HORROR EN LA NARRATIVA DE ALBERTO JIMENEZ URE



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Dirección General de Cultura y Extensión
Mérida-Venezuela, 1996

PRIMERA PARTE

ALBERTO JIMENEZ URE: *LA NARRATIVA DEL HORROR*

Escribir desde la periferia

Cuando hablamos de un nuevo orden mundial, global, entendemos que la «nueva» -si es que existe como tal- distribución del poder político-económico afecta al conjunto de las actividades humanas, esto es, en el sentido amplio y omniabarcativo que le da Lévi-Strauss al término, a la Cultura. Emplearemos siempre esta acepción significante en el presente trabajo.

Asimismo, haremos un distingo entre lo que llamaremos la literatura (el acto creativo que sedimenta en el texto creado) y la aplicación y destino cultural de esa literatura (todo lo que sucede cuando ese texto creado se hace público). El destino cultural es un periplo donde intervienen no sólo terceros circunstanciales activos o pasivos, sino, además, el complejo ordenado y exterior a la literatura representado por la industria editorial, los mass-media, la crítica y el juego político-económico de las ideologías, el poder establecido y su reparto regional.

Desde este punto de vista, el *New Order* -en lo que se refiere a la

literatura- no ha variado ni un ápice la posición tradicional de considerarla, en el conjunto de la cultura, como una de las actividades menores del hombre, restringida a una franja angosta de la humanidad, y de escasísima incidencia en el conjunto al que llamaremos, tomándolo de Laing, «sistema social mundial total».

Desde luego, al hacer esta afirmación nos situamos fuera del alcance discursivo de la posición cultural predominante, la que indica, a través de los poderosos medios de que dispone, esto es, todos, que la literatura es una suerte de «bien común» de la humanidad, que debe ser preservado por el aparato dispuesto *ad hoc:* es decir, museos, universidades, archivos, exposiciones, «ferias del libro», publicaciones especializadas, la educación misma de las masas en todos los niveles a que se la imparte, etcétera. Todo el aparato cultural, aunque no es homogéneo en su estructura y sus métodos, posee -desde luego- puntos mínimos de acuerdo en todas y cada una de sus partes, un *sine qua non* sabido de memoria y divulgado como *mensaje* y *metamensaje* por los efectivos medios que mencionáramos antes, dado que su ausencia en algunos de sus sectores estructurales impediría el correcto juego de sus complicados engranajes. El doble discurso tradicional, ese juego de «depreciación» y de «glorificación» simultáneas, no ha sido afectado por el *New Order* más que a través de un perfeccionamiento metodológico, sin otro fin que el de mejorar su eficiencia, y adecuarlo, ponerlo al día, para enfrentar con mayores chances de éxito las lógicas contradicciones que emanan de imponer un control conservador a un elemento dinámico y siempre cambiante, como es la literatura, en un contexto, asimismo, también dinámico y cambiante, como es el de la cultura.

Diremos que, mientras duró la modernidad, para el *Old Order* no se presentaron mayores inconvenientes en el terreno de lo literario: fueron, sí, doscientos años de pequeños ajustes periódicos, pero, como la base de la concepción moderna de la literatura, desde antes del *Sturm und Drang*, había comenzado por moverse con los postulados que se formalizarían luego en el romanticismo y que perdurarían más o menos intactos hasta el, aún no precisado con consenso, momento en que se establece el quiebre cultural del siglo XX y adviene la posmodernidad. Para el *Old Order* fue juego de niños

reelaborar los aspectos formales, coyunturales, de un discurso de poder cultural en el que creía todo el mundo a pie juntillas. Entre las numerosas características del sistema de creencias modernas -aunque resulte obvio para el lector- debemos destacar, por el uso que se les dio según el párrafo anterior, principalmente tres de ellas. La primera es la conveniencia de suponer al creador literario un sujeto individual diferente del resto del género humano (concepción, desde luego, bien emparentada con la idea protestante original de alguien elegido por la *deidad* para ser salvado, gracia que se evidenciaría por su éxito en este mundo terrenal y, también relacionada esa concepción del literato, con la herencia mesiánica occidental). La segunda facilidad para el mismo propósito es la superstición de originalidad, de absoluta no intertextualidad, de carencia de origen, fuertemente romántica, que primariamente se constituyó como rechazo palmario de la noción clásica de la imitación prestigiante. Obviamente, ambas ideas, sobre el autor y sobre la obra, se reforzaban entre sí en la ortodoxia moderna. El tercer apoyo ideológico del *Old Order* para gerenciar, hábilmente y sin contratiempos, el poco importante departamento literario de la empresa global, estaba dado por la concepción ególatra de los centros de producción literaria respecto a su papel de líderes (en realidad, de únicos legitimados por el discurso cultural y, posteriormente, bien que a regañadientes, de legitimadores exclusivos y ello sólo en casos aislados). Primero el *Viejo Mundo* y después el *Viejo Mundo* más Estados Unidos, cuando este país, desde las postrimerías del siglo XIX, comenzó a perder su timidez inicial en cuanto a la valoración mundial -esto era, en la época, en relación a Europa exclusivamente- de su producción literaria, fueron durante la modernidad los dos únicos enclaves de la literatura «real», esto es, valorizable, por nacimiento y por reconocimiento ecuménico. Viene a cuento, al respecto, la conocida anécdota -que es real- de las expresiones de Víctor Hugo cuando los homenajes por su octogésimo cumpleaños. Estaba el «glorioso desterrado» recibiendo en su cómoda mansión parisina, solemnemente apoyado contra una barroca chimenea, a las delegaciones de todo el mundo que acudían a darle los plácemes por el evento. Un criado de librea era el encargado de anunciar, a viva voz, a cada una de las visitas. Ante ello, con el histrionismo que tan naturalmente sabía manejar, el gran Hugo respondía desde el fondo

de la sala, donde se hallaba la chimenea, con sus ya clásicas exclamaciones hiperbólicas. La prensa parisiense, desde luego, no perdía puntos ni comas de la representación. Así fue que ingresaron, de a uno en fondo, conmovidos realmente o no, delegados de todos los países europeos, sociedades literarias, casas editoriales, etcétera, ninguno de los estamentos del aparato cultural de la época dejó de enviar a su mejor empleado engalanado y con palabras idóneas para el momento de saludar al moribundo. Así, cuando el criado bramaba: «Monsieur Hugo, ¡la Belgique!», el viejo histrión, ya vuelto a apoyar en la suntuosa chimenea, de espaldas a la puerta de entrada de los visitantes, con todo el aire de sublime concentración en elevadísimos pensamientos que podía afectar, tornaba la faz repentinamente y exclamaba, acompañándose de desmanes: «¡Ah, la Belgique!». Así, siempre con salvas de aplausos de todos los presentes, que no eran pocos en el inmenso salón, fueron pasando, sucesivamente, «¡Ah, l'Allemagne!», «¡Ah, l'Italie!», «¡Ah, l'Anglaterre!» y todo el resto de la futura *Comunidad Económica Europea.*

También, por supuesto, *Estados Unidos* -pero después de los estados europeos, recordemos que estamos todavía en la segunda mitad del Siglo XIX y, aunque Charles Baudelaire había traducido a Edgar Allan Poe y Henry David Thoreau y Walt Whitman circulaban ya por sus propios medios, aún no habían nacido a la literatura ni Ezra Pound ni Gertrude Stein ni Henry James ni Thomas Sterns Eliot, tampoco Ernest Hemingway- que fue recibido con un respetuoso y democrático «¡Ah, les Etats-Unis!», por demás tranquilizante para el editor de Hugo, entre otros. Lo mejor de la función ya había pasado cuando le tocó el turno de saludar al ilustre Hugo a las naciones que hoy llamamos periféricas. Fatigado por la edad y por sus excesos teatrales, el pragmático dueño de casa hizo pasar de un tirón a todas esas comitivas, que disciplinadamente se formaron ante él y recibieron un colectivo cuan ilustrativo reconocimiento, una vez nombradas sus procedencias: «¡Ah, l'Humanité!», sintetizó el autor de *Los Miserables*.

Aunque extensa, la anécdota no deja de ser ilustrativa respecto del juicio que podían merecer las obras literarias producidas en la periferia. Una vez más, para comprender más acabadamente lo bien solucionado que tenía el *Old Order* el problema latente de qué hacer

con esas literaturas, debemos recalcar que la concepción aludida tenía también fervorosos partidarios entre los mismos autores periféricos.

Cuando la literatura latinoamericana comienza a producir sus primeras obras, en el Siglo XVI, los temas, el tratamiento, la intención, respondían al gusto europeo por los relatos de ultramar, lo exótico, la rareza lejana*. Los escritores que realizan sus obras en este temprano período son, o españoles afincados en nuestro subcontinente o bien criollos absolutamente empapados de la cosmogonía de la metrópoli: los *Comentarios Reales*, de El Inca Garcilaso de la Vega, son el libro paradigmático de esta afirmación. La visión de la historia de De La Vega, respecto del imperio incaico, es absolutamente española, como no podía ser de otra manera, ya que faltaba mucho para el más tímido intento revisionista.

El Siglo XVIII y el surgir del *neoclasicismo* no benefició demasiado las posibilidades de la literatura latinoamericana de desprenderse de la impronta materna. Dos de los pilares del neoclasicismo fueron la imitación de las obras antiguas y el retorno de los temas, escenarios ficcionales y tipos mitológicos grecolatinos. Los tempranos autores locales imitaron lo imitado y ello con marcada unción: amén de otras obras literarias y sin ir más lejos, analícese el tipo de composición y las figuras e imágenes empleadas en los himnos nacionales (que son otro componente del género poético) de los países latinoamericanos que se independizaron de España durante el Siglo XIX y se verá el poder que el neoclasicismo tenía por estas fechas, a más de cien años de su restauración en Europa.

*Quizás esta sea la raíz remota de lo que cuatrocientos años después tuvo tanta aceptación, como «realismo mágico», en Europa y Estados Unidos: la narración de sucesos sorprendentes, fantásticos, barrocos, que se desprenden de un relato cotidiano, protagonizado por seres intencionadamente no-literarios, cuyos caracteres y hechos son «exagerados» por los autores hasta hacerles alcanzar el contacto con lo imaginario.

Cuentos Abominables:
El zoológico de la crueldad fantástica.

Editado por la Universidad de Los Andes en Mérida, en 1991, *Cuentos Abominables* reúne una docena de narraciones de Alberto Jiménez Ure donde ya están presentes elementos medulares de su obra posterior.

Cuentos Abominables sintetiza, de alguna manera, la crueldad, la fuga hacia lo fantástico, la apelación filosófica y el gusto por el absurdo que el autor refinaría posteriormente hasta el nivel superior que exhibe en su nouvelle *Adeptos*.

El volumen de narraciones cortas que nos ocupa se abre con aquella titulada *El zoológico de Pirandelo*. Los esposos Pirandelo, Ana María y Jorge Antonio, ocupan una habitación en el *Hotel «Los Páramos»* durante su luna de miel. Planifican minuciosamente tener su primer hijo y están intentándolo cuando aparece en la ventana del cuarto un enorme búho que los observa. El pájaro es espantado por Jorge Antonio, pero nueve meses después Ana María pare en la Clínica «Virgen del Carmen» un niño -Nicolás- con alas y cara de

lechuza. Apoyada por la junta médica, la pareja primeriza decide eliminar al monstruo, pero el capellán de la clínica hace valer su opinión en contrario. Además, la Justicia dicta una resolución por la cual el *búhombre* o *lechuzahombre* (Jiménez Ure ofrece como particularidad de su estilo la abundante utilización de neologismos cargados de significado) debe ser cuidado por sus progenitores. Resignados, los Pirandelo deciden acatar la voluntad Divina y la sentencia secular pero, además, buscan un segundo descendiente. Esa vez sería una gigantesca iguana la que se asomaría por el ventanal y, correspondientemente, a los nueve meses nacería un bebé mitad humano y mitad lagarto. El final se resuelve con la instalación de un negocio familiar y lucrativo: la exhibición de los singulares vástagos de la familia Pirandelo ante los turistas, por una módica entrada.

Este tipo de final que brinda nuevo significado al conjunto del relato (aunque el intento de infanticidio del primogénito asoma una pinceladita) es habitual en Jiménez Ure: la *crueldad fantástica* es -quizás- el término más adecuado para definir aquello que se instala en la narración y, mejor aun, en el precioso instante en que los ojos del lector se topan con el blanco del pie de página. Una crueldad fantástica que arranca los últimos vestigios de pretendida humanidad de los personajes.

«Al cabo de dos décadas, los Pirandelo se enriquecieron mediante el cobro de entradas a los turistas que de todos los confines de la tierra venían a conocer a las famosas bestias del zoológico particular de Jorge Antonio...»

El párrafo final contrapone hábilmente el nombrar unas «...bestias famosas» (que aparecen sin sus nombres y apellidos) con el doble nombrar con los propios a lo pretendido como humano: «...los Pirandelo»; «...Jorge Antonio».

La culpa, en numerosas narraciones de Jiménez Ure, se muestra lábil y puede muy bien volar de aquellos que son sus depositarios naturales según esa extraña entidad que llamamos «sentido común» para ir a posarse en el tiempo y la ética del relato sobre otros, en este caso ambos hermanos monstruosos:

«La junta médica y la pareja Pirandelo creyeron conveniente la eliminación de la bestia».

«Resignados por lo que la Iglesia -proclive a justificar las aberraciones más inimaginables- determinó en nombre de Dios, ambos aceptaron velar por el monstruo primogénito...» *

«... el doctor Temístocles Arreaza, escandalizado, telefoneó a Jorge Antonio para notificarle el nacimiento de un bebé mitad humano y mitad lagarto».

Esta labilidad de la culpa puede ser señalada como una constante en la obra de Jiménez Ure, ya que empleará abundantemente este recurso en buena parte de su narrativa, principalmente para marcar, con ese giro, una característica fundamental, ontológica, de instituciones, costumbres y particulares que intervienen en el relato y que, generalmente, aparecen como detentadores del poder; entidades e individuos que están en un todo de acuerdo con este desplazamiento, nunca cuestionado por sus «beneficiarios» sino, por el contrario, entendido como parte (y no la menos importante) del «sentido común» de tiempo, espacio y responsabilidades en la narración.

Jiménez Ure emplea ambas sendas, la crueldad fantástica y la labilidad de la culpa, con el objeto de darle cuerpo al horror dentro de la narrativa, como si estas fueran (y efectivamente lo son en la narración) cómodas avenidas para su arribo. Porque, aunque es clara la intención del autor, este sabe muy bien que la sugestión es más poderosa, en literatura, que la explícita confesión de intenciones. Un horror sobre el que Jiménez Ure señala:

«La existencia del hombre sobre la tierra ha estado signada -la historia así lo advierte- por el horror. La condición humana no es sino una cualidad más abominable que la de los animales tenidos por irracionales. Porque entre matar por instinto de supervivencia y por motivos abstractos hay un enorme y demarcado surco.Cuando un individuo persigue a otro por no compartir sus opiniones, cuando no sólo lo persigue sino que lo hostiga y asesina, no hace algo diferente a dar vigencia y forma al horror. En mis

* Subrayado de Jiménez Ure.

textos, el horror no es ficción; es, por lo contrario, un detalle común en los sucesoss cotidianos. El denominado Ser Humano no es sino un monstruo cuyo poder para ejecutar acciones abominables aumenta con su inteligencia» *

Este horror plasmado por Jiménez Ure, entre otras vías, por las descriptas, no es un horror kafkiano, signado por la gratuidad y el absurdo de su reinado: se trata de un horror lógico, con unas leyes y unas obligaciones de ejecución que le son propias y que, si cumple ritualmente con sus deberes, garantiza el mantenimiento del *statu quo* del universo virtual al que nos asomamos a través de la narración. Si despojásemos a los personajes del horror que sufren y aplican, sería como quitar la viga maestra de un edificio: este se derrumbaría, de la misma forma que perdería su base de sustentación ese cosmos virtual.

Asimismo, este horror expresado por Jiménez Ure no es metafísico: en lo virtual del texto no aparece como metáfora de un orden superior, como síntoma de un panteón de normas divinas o simplemente sobrenaturales que se efectivizan en el plano humano como horror, como sucede en los trágicos griegos o en Henry James, respectivamente. El horror en la escritura de Jiménez Ure emana directamente de las interrelaciones personales y de la misma condición de ser humano, como expresando con la acción ficcional que el sólo hecho de ser humano implica ser cuerpo del horror, un horror que es la causa, el efecto y la relación entre ambos.

Está bien difundida la inteligencia de que, hoy en día, resultaría muy poco efectivo un horror a lo Ann Radcliffe o a lo Horace Walpole, gótico ortodoxo; actualmente, inclusive la prolífica escuela lovecraftiana se ve en figurillas a la hora de producir algunos estremecimientos de los buenos. Por lo habitual, le cargamos y creo que con razón, el fardo a la historia contemporánea. Sólo los titulares

* Alberto Jiménez Ure, entrevista del 15-9-87, por José Sant Roz, publicada en *Aproximaciones a la obra literaria de Alberto Jiménez Ure*, compilación de Fernando Báez. (Subrayado del autor).

de la última década bastarían para configurar el índice de un libro de terror; por ende, escasamente podríamos sobrecogernos con algo escrito con esa intención, a menos que remitiera lo más directamente posible a lo único que todavía está en condiciones de asustarnos: nosotros mismos y nuestra pavorosa interrelación. Esto no implica, desde luego, que Jiménez Ure utilice la ficción al estilo de la nefasta -sino en intenciones, sí generalmente en realizaciones- escuela testimonial. El hila más fino, va al centro del asunto, esquiva con total habilidad el obstáculo de detenerse cuando está por aparecer el «verdadero monstruo» que origina el horror.

Insisto en que el horror de Jiménez Ure, además de ser eficaz, se exhibe como efecto y como causa en su escritura y es, además, el tercer elemento -a mi modo de ver, aquel donde radica precisamente su alta eficiencia-: la relación entre ambos.

*«Hay una extraña maldad, crueldad, en estos escritos que se impiden a sí mismos, que no cesan de hacer abortar la anécdota, de descalabrar el pulso narrativo, de quebrar el hilo de la reflexión, en suma, de cortocircuitar la función representativa del texto. Relatos escritos al revés, como si el autor invirtiera el sentido de la creación; en lugar de un punto cero al producto logrado, la escritura parte de un mínimo hecho dado (...) a elaborar su disolución. Más que de construcción, como decíamos, parecería tratarse de destrucción. Sintaxis del antojo que no carece de rigor».**

El ano antropófago es el segundo relato, bien breve, que ofrece *Cuentos Abominables*. El narrador, en primera persona, conoce a Patricia Doblevé en un bulevar caraqueño. Esta se encuentra, en ese momento, sentada a una mesa, sola, rodeada de turistas y leyendo una biografía de Freud y:

«...abrió sus piernas para demostrarme cuánto deploraba la ropa interior».

* Calzadilla Arreaza, Juan: *Inmaculado de Jiménez Ure*, 7 de julio de 1985, op. cit. (Subrayado del autor)

La Doblevé se las ingenia para llamar la atención del narrador, quien, por su parte, explica que:

«-No le respondí inmediatamente y, nervioso, miré su vagina. Era hermosa: color rojo pálido y poco velluda».

Es ella quien toma la iniciativa y logra llevarse al narrador, que afirmó llamarse Empédocles, al lugar previsible. Una vez desnudos los protagonistas, ella provoca a Empédocles para que consumen el coito en su modalidad anal. Este, inicialmente, se niega a ello, más las insinuaciones en ese sentido que despliega la Doblevé surten el buscado efecto. Tras media hora de penetración, Empédocles experimenta una eyaculación de las buenas, pero seguida de un dolor de los peores. Cuando se dirige a asearse, el narrador se horroriza al comprobar que su pene ha sido seccionado y un chorro de sangre brota de la herida. Concluye así el relato:

«Indignado volteé para mirar a la Doblevé y capté una minúscula -de piraña- dentadura al centro de sus nalgas».

En *El ano antropófago* podríamos deducir -superficialmente- que Jiménez Ure toma una fantasía de castración especificada por Freud (quien es nombrado como lectura de la Doblevé al comienzo del relato), aquella del sujeto que no podía penetrar a ninguna mujer por temor a que alguna le cortara el miembro viril con lo que él imaginaba como una «vagina dentada». Esta lectura epidérmica indicaría entonces que, simplemente, esa dentadura se habría desplazado unos centímetros en la narración.

Sin embargo, cabe recordar que un escritor, al elegir unas técnicas de escritura y desdeñar otras, al abordar unos temas y dejar de lado otros, lo que está haciendo, además de forjar un estilo, es elegir un tipo bien determinado de lector. El lector elegido por Jiménez Ure para que aborde su narrativa será capaz de ver, detrás del *humor negro* o *macabro* que pondrá en juego el autor, otra de las facetas que, como las que mostré utilizando como ejemplo *El zoológico de Pirandelo*, caracterizan su escritura.

En Jiménez Ure el humor -siempre en su variedad oscura-

recorre la escala de grises que va desde lo *siniestro*, como piso, hasta la *macabro* o lo fuertemente sexual; raramente aparece en sus otras variedades, con la excepción de las apelaciones irónicas y el sarcasmo, que también lo caracterizan. Respecto de la parodia, que Jiménez Ure plasma con singular maestría, hablaré más adelante. André Breton, en su célebre antología del humor negro, podría muy bien haber incluido relatos de Jiménez Ure o fragmentos de sus novelas. Breton señaló -en el ensayo que escribió como introducción a su compilación- que el humor negro era el único de su agrado y, además, que el humor, en general, es el último recurso que le resta al desesperado. El humor, según Breton, puede ser entendido -entonces- como una queja articulada a través del lenguaje, que involucra forzosamente la descripción de aquello de lo que se queja, le despoja momentáneamente de su sentido dramático o trágico y le adjudica otro que, por el camino del absurdo o por el sendero del ridículo, por ejemplo, hace cesar paralelamente el efecto dramático o trágico, el genuino que posee el hecho o la situación sobre la que se articuló la queja humorística. La desaparición total del sentido dramático o trágico se produce, empero y solamente, cuando se apela a los tipos de humor que podemos llamar «blandos» (la mitigación por el absurdo o por la ridiculización, lo caricaturesco, etc.), para diferenciarlos de los «duros», categoría a la que pertenecen las vías humorísticas que emplea Jiménez Ure. Vías que, por ser parte de su cometido, no hacen desaparecer completamente el sentido dramático o trágico de aquello de lo que se ocupan. El *humor negro* y el *macabro* se ocupan de la muerte o de sus arrabales: las mutilaciones, la tortura, el dolor intenso, sea físico o sicológico, o la combinación de ambos. Se trata de hechos y situaciones mortales, irreductibles, imposibles de resignificar, al menos en su totalidad y la potencia del residuo trágico que queda notoriamente implícito en el ejercicio de *humor negro* o *macabro* es tal que me ahorra cualquier otra descripción. Es más, subrayo que es condición primera que dicho residuo permanezca allí, evidente para la conciencia, pues se trata de un componente fundamental del *humor negro* y del *macabro*.

Puedo fácilmente hacer humor, en una página, con una mujer gorda que pisa una cáscara de fruta y cae. Pero el humor que me muestra la cara impasible de Buster Keaton, colgado del desnudo mástil de una bandera a muchos pisos del suelo, es de un tenor bien

diferente. Hay algo extremadamente trágico en la escena: quizá la divina proporción del humor negro sea un cincuenta por ciento de humor y la otra mitad de muerte.

En el humor de Jiménez Ure esta regla aúrea de lo terrible, lo ominoso, lo fatal y lo horrendo, lo mortal, se cumple con toda ferocidad. No se trata de un *touch of death*, como lo implementa Saki, quien aspira a lo siniestro y se mantiene, por lo regular, dentro de esos límites, sino de la muerte y el horror que aparecen, más que mitigados, furiosamente resaltados por el humor que Jiménez Ure insufla a sus narraciones.

Aunque Jiménez Ure recorre el pentagrama de lo siniestro con probada habilidad, muchas veces (y lo veremos en los análisis que ulteriormente haré de otra de sus obras narrativas) lo que hace es partir de una base siniestra para subir los decibeles progresivamente hasta alcanzar el estallido sinfónico del horror.

En otras ocasiones, como en *El ano antropófago*, emplea una técnica doble: por una parte, lo fuertemente sexual que arranca con toques de humor (es sabido que el sexo, curiosamente, recibe en múltiples ocasiones, cuando no predomina el tono trágico o la angustia, un tratamiento donde el humor con ribetes caricaturescos aparece manifiesto); de allí, en una segunda instancia de la narración, lo sexual se despoja del humor y ocupa el primer plano, pero como antesala de la mutilación final, cuando el horror adviene. Esta compleja técnica de Jiménez Ure, que el autor maneja con una destreza de partitura, implica, para plasmarla, un magistral manejo de las instancias que recorrerá el lector: purgatorio, paraíso e infierno, en ese orden.

Posiblemente Jiménez Ure sea, entre los nuevos maestros latinoamericanos, uno de los que tenga mejor perfilado a su tipo de lector, como asimismo lo tiene el argentino Mempo Giardinelli o lo tenía el cubano Reinaldo Arenas.

Macrocéfalo es el tercer cuento del volumen: el narrador se acerca a una multitud que rodea algo, llevando un cuchillo bajo su chaqueta. En el centro de la turba descubre a un bebé macrocefálico, de unos

ocho meses, dándole una terrible paliza a una señora. El narrador extrae su cuchillo y ello es advertido por varios de los presentes, quienes le incitan a acuchillar al infante. El narrador pregunta al bebé golpeador las razones de la paliza y éste le responde:

«-Me ha traído al mundo sin consultarme... Si no la castigué anteriormente fue porque me faltaba tamaño para hacerlo...»

El narrador, tras una breve meditación, le arroja el cuchillo al deforme y este lo atrapa en pleno vuelo. La multitud se aparta y el narrador huye. Durante los cinco días siguientes evoca el rostro de la mujer, que apareció fotografiada en todos los matutinos. Sin poder dormir, el narrador piensa, en su evocación, que le parece conocer a la infortunada. Finalmente, una mañana le sorprenden fuertes golpes que alguien da a su puerta. Al abrir, se da cuenta de que es el bebé macrocefálico: quien,

«...con vidriosos ojos me escrutó. Todavía portaba mi cuchillo y -con dificultad- se sostenía de pie».

Cuando el narrador -inclinándose hacia él- inquiere qué le sucede al visitante, éste le responde:

«-Ya descubrí quién es mi padre -recio, habló y atravesó mi estómago...»

Señala Juan Liscano, refiriéndose a otro texto de Jiménez Ure, *Acertijos*, algo también válido para esta reflexión que hacemos sobre obras posteriores: «-Lo cierto es que la obra de Jiménez Ure no solo escapa por completo de los patrones narrativos establecidos en el país, como lo expresó Juan Calzadilla en un certero juicio, sino que aborda, desde una perspectiva fantástica, planteamientos filosóficos, existenciales, ontológicos, creando lo que el ya nombrado Calzadilla califica de *ficción conceptual*. Esas ficciones constituyen a veces diálogos mediante los cuales Jiménez Ure desarrolla, a la manera platónica, una argumentación especulativa, pero el procedimiento suyo más habitual es la elaboración de una suerte de relato en el que lo verosímil y lo fantástico parecen perseguir una otredad, una situación metafórica: es decir, puesta más allá, en el *umbral de*

otro mundo...» *

En *El sicario*, la bella doctora Lya Ballesteros lee en el diario:

«Si Ud., desea morir y no puede flagelarse por cobardía o prejuicios religiosos, solicite mi ayuda. Escriba al Sr. Sicario, Apartado Postal Nº 96. Mérida 5101. ** Venezuela Garantizo total confidencialidad».

La protagonista escribe una breve misiva a esa dirección, donde solicita los servicios ofrecidos con la sola condición de que su muerte no sea dolorosa sino, por el contrario, placentera. Asimismo, pide que se la ubique en su trabajo, la Sección Finanzas del Banco Transnacional.

El Sicario concurre a la cita donde, tras un leve incidente con la recepcionista, es introducido en el despacho de la doctora Ballesteros y se impresiona con la belleza física de su futura víctima voluntaria. Ballesteros abona su muerte por anticipado y luego escucha decir a El Sicario:

«-Ud. me recibió de pie y vi su cuerpo, doctora -contestó-. Segundos más tarde, sentándose, percibí parcialmente sus pechos por su entreabierta blusa. Levanté la mirada y me ofuscaron sus ojos».

El Sicario solicita la dirección de Ballesteros y la hora cuando podría encontrarla sola en la casa.

Esa tarde, el asesino se dirige a esa dirección: lugar donde comprueba que la puerta principal está abierta. Hermosa y en camisa de noche, la víctima le aguarda. La Ballesteros apaga las luces. El Sicario desenfunda su arma, la examina, le coloca el silenciador y apunta a Lya. Esta lo abraza y, lentamente, se desliza hacia abajo hasta quedar arrodillada.

* Liscano, Juan: *Acertijos y Jiménez Ure* (29 de julio de 1979), op. cit.

* * Se trata de la dirección postal de Jiménez Ure. (N. del A.)

«Su boca se hallaba al nivel de la pistola y, por eso, la abrió. Suave, El Sicario introdujo el cañón del arma en la provocativa cavidad bucal de la Ballesteros. Su dedo índice tocó el gatillo sin decidirse a activarlo».

Lya chupa la punta del silenciador:

«Ninguno advirtió en qué momento el falo del hombre sustituyó a la pistola en la boca de la Ballesteros quien, ansiosa, lo succionaba».

Diez minutos después se produce la «(eyaculación) detonación» y la Ballesteros cae muerta a los pies de El Sicario:

«El orificio urinario del aun rígido miembro expelía copioso humo» (concluye Jiménez Ure).

Como en *El ano antropófago*, el escritor cambia órganos y funciones que dan vida o placer en instrumentos de muerte o mutilación: el ano dentado en uno, el pene que dispara en el otro. Este cambio de función se repetirá en otras narraciones de Jiménez Ure, mostrando un recurso con el cual el autor corporiza el horror, lo hace carne de sus personajes e instrumentos de desenlace de la realidad ficcional.

El Curandero, una de las historias más interesantes de las escritas por Jiménez Ure, narra que, el día que cumple 16 años, Henry Dacosta ingiere una exagerada dosis de vino sin que le provoque el menor efecto. Mientras sus amigos celebran las ridiculces que hicieron en estado de absoluta embriaguez, Dacosta siente una profunda amargura por no haber podido participar de esa comunión tan especial.

La anómala resistencia al alcohol se torna una obsesión para el protagonista. Al volver a la escuela, consultados, sus compañeros de estudios deciden llevarle a un bar clandestino, donde se suelen celebrar orgías con abundante licor, mujeres y drogas:

«No sólo cerveza tomó Henry Dacosta: igual vino, ron, ginebra, anís y whisky de distintas marcas y sabores. También inhaló cocaí-

na, fumó marihuana, tomó mescalina, hizo el amor con una hermosa dama y comió pescado. El confite culminó casi al amanecer cuando, (exhaustos) abatidos, sus compinches durmieron. Por el contrario, él advirtió que no había perdido ni un segundo de lucidez ni su cuerpo mostraba indicios de agotamiento».

Llorando, al día siguiente confiesa ante sus compañeros que nada le sucedió y piensa que es invulnerable. Uno de los camaradas lo arroja violentamente al suelo.

«*Lo aporreé para demostrarle que no es invulnerable* -dilucidó Buenaventura-. *Le dolió mi manotazo: es mortal...*» *

Henry concurre al médico y le imponen toda serie de análisis. Es declarado sano, fuerte e inteligente. Fallecen los padres de Henry en los Estados Unidos dejándole una cuantiosa herencia, cuando el protagonista ya tiene 30 años. Sin embargo, no puede emborracharse por la pena: sigue inmune. Casualmente, lee un aviso en un diario que dice:

«Soy Damballah. Tengo el poder de curar cualquier enfermedad, por grave que sea, y de resolver los problemas más insólitos. Si lo desea, llámeme al audiofonovocal o envíeme una carta en solicitud de audiencia».

Henry concerta un encuentro con el curandero por un precio exorbitante. Una vez en el consultorio del hechicero, el protagonista confiesa su drama de inmunidad al licor y las drogas, que le impide «entrar en otra dimensión». El brujo acepta ayudarle a cambio de una muy fuerte suma en efectivo.

La cita para la curación se establece para el atardecer del día siguiente, en el Parque Central. Damballah acude al encuentro en un misterioso automóvil negro, similar al de los servicios fúnebres. Henry sube al vehículo, el curandero toma un desvío no asfaltado, poco antes del peaje de la Autopista Caracas-Valencia y recorre monte adentro unos dos kilómetros. Extrae un hacha oculta entre los resortes del asiento delantero y decapita a Henry con ella.

* El subrayado es de Jiménez Ure. (Nota del A.)

Una fosa previadamente cavada a esos efectos recibe el cuerpo de su víctima. Luego Damballah toma la cabeza sangrienta de Dacosta y la patea, como si fuera una pelota de fútbol, hacia las profundidades del pozo. El asesino limpia cuidadosamente las manchas de sangre del interior del vehículo y luego vierte dos litros de gasolina en el sepulcro. Escapa luego de tirar un cigarrillo encendido en él. El final memorable del relato merece ser transcripto:

«Una semana posterior al incidente, Damballah leía *El Diario de Caracas* y vio la fotografía de un hombre cuyas facciones le recordaron a Dacosta. Curioseó y se dio cuenta de que era Henry: lucía borracho y lo sostenían dos policías por ambos brazos. El periodista reseñaba la detención -por escándalo público y ebriedad- de un joven y millonario abogado en Sabana Grande».

El peluquero se ocupa de la historia de Julio Sarmiento, quien, a primera hora de la mañana, recibe una invitación que no puede rechazar. Esa misma noche contraerá enlace su amigo de la infancia, Genaro D'Ascoli Gutiérrez, que se ha hecho millonario gracias a sus sembradíos de coca. El magnate reside en una villa que adquirió al gobierno y que tiene el sugestivo nombre de *Poblado de Alcaloides*. La tarjeta de invitación es una lámina de oro, conque la fiesta promete ser inolvidable.

Pero Sarmiento, para concurrir al evento, debe primero conseguir un peluquero. Una vez ante el estilista, Sarmiento se encuentra indeciso respecto de qué corte elegir. El profesional le da a elegir de entre los que exhiben algunas fotografías, que Sarmiento examina minuciosamente. Le llama la atención una en particular: el modelo de corte y peinado es imperceptible del cuello para arriba.

«-¿Qué ocurrió con esa fotografía? -curioseó y miró de soslayo una de las tijeras que, exageradamente grandes, colgaban en la pared lateral izquierda.

-Es un hermoso corte -amanerado, pronunció el otro-. Atrévase Ud. a pedírmelo. Acapararía todas las miradas en la fiesta con él...»

El protagonista, confundido, no se atreve a preguntar qué pasó

con la cabeza del modelo, que, aunque se esfuerza, no logra percibir. Finalmente condesciende a que le corten la suya de esa manera que no puede captar visualmente. Confiando en el buen gusto del peluquero, se acomoda y relaja en el sillón, cerrando los ojos.

«La cabeza le quedó semisuspendida, pero, sin embargo, no le molestaba demasiado la posición. Creyó que era ideal para (agilizar) suavizar el trabajo del estilista.

De pronto se oyó un ruido similar al producido por los cuchillos cuando son amolados y abruptamente una cabeza precipitó contra el piso».

En *El peluquero*, Jiménez Ure descarta el «efecto sorpresa» que emplea en las otras narraciones, cuando, o bien apenas esboza la irrupción del horror para desviarla hacia una ruta que el lector difícilmente pueda adivinar, con desenlace imprevisible o, como hace en otros casos, atenúa las pistas hacia el final que irrumpe como una avalancha de sentidos. En «El peluquero» es claro que la cabeza del desgraciado Sarmiento rodará con toda seguridad; además, se trata del octavo relato de *Cuentos abominables* y, para cuando este texto se expone a los ojos del lector, este ya se ha acostumbrado a varios de los ejes que sigue el autor desde las narraciones anteriores. La pista de la foto sin cabeza es, adrede, clarísima. Sabemos que Sarmiento perderá la suya y todo el desarrollo posterior, hasta el final, produce el macabro placer de ver deslizarse la situación ficcional y sus diálogos en esa dirección presentida y, momento terrible por el compromiso que produjo la prosa entre el lector y ella, deseada ya por el lector. No sólo no puede suceder otra cosa que la presentida: además, queremos que las cosas sucedan así. Jiménez Ure no es un simple tramoyista que, más o menos hábilmente, munido de un *stock* de recursos, entienda la literatura como su exhibición: se trata de un joven maestro que sabe llevar la letra al interior del lector, a la esfera misma de sus deseos, lo cual, desde luego, no representa poco mérito.

Francotirador es la historia de un hombre que se detiene a comprar un rifle automático de largo alcance. Para ello, exhibe como es la regla su carnet de identidad ante el vendedor, quien observa que el aspecto del comprador no se parece en nada a la foto del

documento.

«Las facciones del bardo eran realmente insólitas: tez ocre, abundante vellosidad sólo en los pómulos y cara exageradamente afectada por escoriaciones. También ostentaba boca grande y amorfa, ojos saltones y cabeza prominente. Sin embargo, su negro traje -de fina confección- advertía respecto a su buen gusto en el vestir. Asimismo, la corbata era magnífica: blanca, con bordados rojos, había sido elaborada cuidadosamente a mano».

El vendedor pregunta al protagonista si necesita el arma para ir de cacería.

«-Ve Ud. aquél edificio -señaló el bientrajeado-. Me instalaré en su Pent House y -a través de la ventana principal- dispararé contra el ciudadano que más detesto en esta cuadra...»

El vendedor toma en broma lo dicho y piensa que se trata de un chiste característico de los cazadores de aves, que cuando se aburren por la ausencia de una presa, apuntan a los transeúntes: pero, cuidando siempre de no jalar el gatillo. Sin embargo, se niega a venderle un arma tan potente a quien dice que la usará contra otro ser humano.

«-Le prometo, señor, que antes dispararía contra quien ha visto Ud. en ese carnet de identidad -prometió su raro interlocutor-. Nadie más horroroso que yo existirá por mucho tiempo».

Ante esta declaración, el vendedor devuelve su documento de identidad al «cazador» y accede -finalmente- a entregarle lo que solicita.

Apenas formalizada la venta, el protagonista se dirige raudamente hacia el edificio que había señalado, mientras que el comerciante intenta, en vano, recordar a quién se parece la fotografía del carnet. Al poco tiempo, el comerciante se dirige al cuarto de baño y se mira de soslayo en el espejo, entrando en pánico. Sale del local a toda prisa y, al tomar el teléfono, dos balazos atraviesan su mano izquierda.

«Miró en dirección al edificio frontal y el rifle que recién había vendido fue lo último que vio en su existencia: tres detonaciones adicionales retumbaron en la calle plagada de transeúntes que, escandalizados, se tiraban sobre el pavimiento».

El porfiado relata cómo Fortunato es sorprendido por su madre en el preciso momento en que abraza con ternura a la gorila Chellenna, a la que su padre ha traído de Africa.

«-¿Qué haces ahí, hijo?- indagó Ana Cecilia, alarmada, desde la ventana de la cabaña que mandaron construir especialmente para Chellenna.

-Nada, mamá- visiblemente asustado, replicó el joven universitario.

-Algo hacías con Chellenna porque estás desnudo y sudoroso...

-Me duchaba en mi cuarto, escuché lamentos y corrí hasta aquí: pensé que la gorila estaba enferma y viene a examinarla apresuradamente. Recuerda que estoy avanzado en los estudios de veterinaria».

Las explicaciones de Fortunato no convencen del todo a su madre, que, sin embargo, prefiere soslayar su duda y hacerse cargo ella de la gorila, enviando a su hijo a su recámara.

El narrador nos informa que la casa de los Barrientos, la familia en cuestión, es amplísima y que en ella, además de los esposos y de Fortunato, viven los hermanos de éste, Lucila y Enmanuel, dos sirvientas y, por supuesto, como queda dicho, el antropoide. Es la quinceañera Lucila quien, poco antes del almuerzo, delata a Fortunato brindando más detalles sobre su extraña conducta.

«-Lo he visto muchas veces acostarse desnudo encima de Chellenna -murmuró-. Tengo un lente de acercamiento de los usados por papá en las expediciones... Fortunato nunca fue cuidadoso y jamás cubrió la ventana con alguna improvisada cortina. Enmanuel está enterado. Yo lo veo muy confundido. -Quizá para no llamar la atención de las sirvientas, nunca quiso cubrir las ventanas con sábanas o toallas -presa de incontrolables llantos, expresó Ana Cecilia su sospecha».

El clima del almuerzo familiar no pasa desapercibido para el jefe de familia, Carlos Barrientos, quien llama a su esposa para reunirse en una de las bibliotecas. Allí la interroga a solas y ella, llorando, afirma que su hijo mantiene relaciones sexuales con la gorila. Carlos se resiste a creerlo y su esposa agrega que, salvo ellos dos, el resto de los habitantes de la casa estaba perfectamente enterado de esa situación.

La posición social de los Barrientos les hace temer que, de llevar a Fortunato ante el psiquiatra, la noticia de su anómala conducta trascienda, con el consiguiente escándalo. Deciden enviarlo a los Estados Unidos para alejarlo de su novia (de otra especie) y que continúe allí sus estudios.

Así las cosas, pasaron los años y era poco frecuente recibir noticias del forzado inmigrante. Este escribe a sus padres sólo en dos ocasiones: cuando recibe el título de veterinario en Nueva York y en vísperas de su boda con Susana, «de la que no envió fotografías ni dio detalles». Inversamente, los Barrientos reciben numerosos testimonios de la graduación de Fortunato, recortes de diarios y fotografías con los que el zoófilo acompaña la buena nueva.

«Con el propósito de que sus padres no asistieran a su graduación, Fortunato colocó tardíamente la invitación oficial para el acto académico en el buzón de correos próximo a su apartamento.

-No es necesario que vengan a New York a verme -solía repetirles telefónicamente-. Inmediatamente después de graduarme, regresaré a mi país. Es mejor que me obsequien el dinero que planeaban gastar en pasajes aéreos, hospedaje y en la adquisición de objetos superfluos. La vida en esta ciudad es dura...»

Un mes después de su graduación, Fortunato informa a sus padres que no desea volver a Venezuela y es entonces que anuncia su boda con la enigmática Susana:

«No quiero verlos en mi matrimonio -en tono descortés, dijo telefónicamente a su madre- Dile a papá que no me envíe más dinero...»

Tras esa última comunicación y por el lapso de una década, los

Barrientos no vuelven a saber nada de Fortunato. Pero, repentinamente, Ana Cecilia enferma de cáncer y -dos meses antes de su deceso- manda publicar anuncios en los periódicos norteamericanos de mayor circulación exhortando a su hijo a que venga a verla a Caracas para darle el último adiós. Fortunato lee el desesperado mensaje de su progenitora una mañana, en el *New York Times* y, conmovido, adquiere pasajes de avión para él, su esposa y sus dos hijas. Asimismo avisa telegráficamente a su familia que llegará a Caracas el siguiente fin de semana:

«Juntos, Carlos, Lucila y Enmanuel fueron al aeropuerto Simón Bolívar a recibir al primogénito de los Barrientos. Lentamente, encadenados, descendieron por la escalerilla del aparato volador dos (bípedas) criaturas mitad humanas seguidas por una hermosa perra a la cual Fortunato llamó Susana».

Nuevamente, como en el ya reseñado *El zoológico de Pirandelo*, el tema del cruce entre el hombre y los animales cumple en dar su cuota de monstruosidad, con esa sutil voluta de humor negrísimo que también acompaña al recurso en el cuento que abre el volumen. Como en el texto anterior al que nos ocupa, *Francotirador*, Jiménez Ure brinda una pista más segura en *El Porfiado*, aunque no tan evidente: su fin es otro, es entreabrir la trama secreta del relato, aproximar y alejar, al mismo tiempo, al lector del desenlace.

Un imbécil ha muerto: «Don Luis Emeterio» es el nombre del burdel donde Ana, en su primer día de trabajo, recibe varios miles por atender las necesidades de tres divorciados profesores universitarios. Sin embargo, la noche no ha terminado para la apetitosa prostituta, quien, deambulando a la pesca de nuevos clientes entre las mesas del establecimiento, es solicitada por un sujeto visiblemente borracho. Al preguntar el parroquiano por la tarifa, ella responde muy profesionalmente:

«-En este restaurant, los tres platos valen cinco mil próceres impresos -acercándose al enorme perro paramero que el cliente tenía encadenado a su muñeca, respondió la puta-. Si sólo deseas que te mame el miembro y me trague tu basura tendrás que pagar tres mil. La mitad te costaría una falotración por el culo y quinientos

un coito convencional, ¿entendiste?».

Cuando Ana acaricia al perrazo, su propietario la previene de la peligrosidad del animal. Luego le pega y le dice que desea hacer el amor con ella en la habitación que está detrás de la mesa que ocupa.

«-Busca la llave... Cuando estés desnuda, apaga la luz, acuéstate en la cama y llámame en voz alta. Esperaré afuera».

Ana protesta que, de esa forma, en la oscuridad del cuarto él no podrá apreciar su magnífica desnudez.

El cliente no sólo insiste con su capricho, sino que agrega dinero extra con tal de satisfacerlo. Ana acepta y hace cuanto le pidió el sujeto, quien empuja a King, su mascota, al interior de la habitación ocupada por la prostituta. Segundos después se oyen dos quejidos diferentes. El cliente, que se masturba en el umbral con los ojos cerrados, cae abatido de placer.

«-Hueles a perro -se quejó la mujer en la oscuridad-. ¿No te gusta ducharte?»

El animal le lamió el rostro a la puta que, impresionada por la dimensión de su lengua, le palpó el hocico y supo finalmente de quién se trataba.

-Me has hecho tan dichosa que te haré mi amante -susurró la chica al canino-. Eres tan fuerte, tan complaciente.

Al amanecer, fragmentos de un cuerpo humano y ropa ensangrentada fueron hallados por la Policía Nacional en la orilla de la carretera que conducía al burdel «Don Luis Emeterio».

En *Metamorfo*, la narración que cierra *Cuentos abominables*, el protagonista, Patricio, desea ahorcarse desde hace muchos años. Inclusive lo comunicó así a sus amigos en repetidas ocasiones. Estos, finalmente, comenzaron a reírse de sus pretensiones de suicida.

«Ese imbécil no se quitó la vida -dijo uno de sus lectores-. Su

nastío era falso, absolutamente un ardid publicitario para que compráseмos sus libros e indagásemos los misterios que envuelven a los suicidas...»

Tras varios intentos, Patricio aprovecha la ausencia de su esposa y sus dos hijas, cuelga una soga del techo de su estudio y sale a comprar licor, *pócima*, en el especial vocabulario que utiliza Jiménez Ure y del que brindamos un glosario al final del volumen.

«Regresó con 11 envases de pócima y, sentándose frente a su escritorio, pronunció para sí mismo: -Basta que el hombre desee quitarse la vida para que, de hecho, no exista. Yo soy por cuanto me afirmo ante la realidad. Quien auténticamente morir anhela a nada se adhiere...» *

Patricio bebe un poco de licor y observa la soga, que cuelga, según nos dice Jiménez Ure, «maravillosa y verticalmente, fuerte, desafiante, cual si tuviese existencia: pero, inamovible».

Patricio bebe once veces y quince se coloca la cuerda en el cuello, experimentando un placer sin límites al hacerlo. Antes de la medianoche ingiere con gran avidez, escribe poemas ilegibles y hasta trata de continuar con la escritura de una novela. Entonces:

«-Ustedes son unos malditos -gritó desde el balcón de la sala hacia todas las direcciones del edificio en abierta, irrespetuosa e insolente actitud contra sus vecinos-. Hijos de putas, les regalo el espacio que ocupo en este podrido mundo...» **

Cuando el encargado del condominio quiere hablarle él, absolutamente borracho, le lanza envases vacíos de pócima contra la puerta.

«-¡Calla, desgraciado, y entra sin ruido a la muerte! -le replicó uno de los vecinos que, al parecer y coincidencialmente, ostentaba extrema embriaguez-. *¡Mátate ya y déjanos dormir!* **

* Subrayado de Jiménez Ure

** Idem.

Repentinamente, el protagonista se calma, aunque ya es tarde: alertados por el encargado del condominio, llegan tres policías, a quienes los vecinos previenen respecto de la condición de peligrosidad del escandaloso. Llegados al piso de Patricio, los gendarmes desenfundan sus pistolas, abren sus rejas y, a balazos, también la puerta principal.

«Con precaución, revisaron la desordenada sala por cuyo piso Patricio esparció utensilios domésticos. Buscaron en las habitaciones al loco y en el cuarto de estudio, perplejos, hallaron a un enorme jabalí colgado por el cuello con una soga plástica que -firmemente atada a un aro para sostener materos- en cualquier momento reventaría» *

En este último relato de *Cuentos abominables* se hace todavía más explícita la fuerte calidad simbólica de la metamorfosis en la narrativa de Jiménez Ure. Inclusive, advertimos que ya no se trata de unas metamorfosis incompletas, más bien unas mixturas de animal y de hombre, como en *El zoológico de Pirandelo* sucede con los hijos de ese, finalmente, pragmático matrimonio. En *Metamorfo* el cambio, la transfiguración, ha sido absoluto.

El tema de la metamorfosis, o, mejor dicho, el recurso ficcional de la metamorfosis, es un viejo conocido de la literatura universal. Inclusive la primera obra literaria que registra la humanidad, *El Cantar de Gilgamesh*, escrito hace unos 5.000 años en la Mesopotamia, presenta el caso de un ser, Enkidu, devenido humano de su condición de bestia al contacto con el héroe civilizador Gilgamesh. La deidad, tanto en el paganismo como en el cristianismo, acostumbra *metamorfosearse* para entrar al plano humano y dialogar o manifestar su poder entre nosotros. El dios que habla bajo la figura de una zarza ardiente, en el *Viejo Testamento*. El innumerable Vishnú de los Vedas, que en el Bagavhat Gita aconseja al vacilante Arjuna en la figura de un guerrero sobrehumano. Todos los integrantes del panteón grecolatino, que en sus casi contínuas idas y vueltas desde el Olimpo a la tierra de los hombres con unas veces lluvia de oro, otras cisnes, toros, mendigos, nieblas, etc. o bien, como don o castigo, repiten

* Subrayado de jiménez Ure.

cada uno el acto de transformar a sus protegidos o a sus detestados humanos en otros seres. También los demonios correspondientes a los distintos credos gozan del poder de transformarse a voluntad, desde la Lilith de los gnósticos, que seduce a la primera pareja en el *Génesis* para que consumen el alejamiento de la deidad, disfrazándose de serpiente manzanera, hasta el folklórico demonio medieval, súcubo o íncubo, según el sexo del que va a ser tentado.

Aberraciones:
Matrimonio Del Deseo con «la loca de la casa»

«Federico Flavios (bigotes en semicírculo, nariz perfilada, cara alargada y tez ocre) desajustó la correa que sostenía su pantalón de lino, se sacó el pene y lo acercó a la boca de su arrodillada hija. Priscila, de sólo quince años, permanecía extática. Los redondos e hinchados ojos de su padre, propensos a la conjuntivitis, parecían las ventosas de un gusano sobre el cuerpo blanco, terso y bienformado de la chica. La neblina se filtraba por las ventanas cuando él, jadeante, tomó la mano derecha de ella y la condujo, suave, hasta el tronco color amarillento que pendía entre sus piernas. Perturbada, Priscila no opuso resistencia ante el mandato y succionó».

(Alberto Jiménez Ure:
***Aberraciones*. Editorial Venezolana, 1987, I Edición.**
Universidad de Los Andes, 1993, II Edición)

Con lo citado comienza el primer capítulo de esta *nouvelle* de Jiménez Ure. En ella, el autor ensaya la parodia de la novela latinoamericana del boom, reuniendo los elementos principales de esa especie narrativa -como receta *kitsch*, tan bien explotada comercialmente por Isabel Allende y Laura Esquivel- para brindar, a un tiempo, el juego paródico y el sustento necesario para la aparición del cuerpo del horror.

Tras el sugestivo párrafo inicial, Jiménez Ure nos mete de lleno en el particular universo doméstico de la familia Flavios, compuesta, además del padre y la hija, por Ninoska, la esposa y madre.

El incestuoso Federico es un personaje que introduce permanentemente su irracionalidad en la secuencia ficcional, empleándolo abundantemente Jiménez Ure para descalabrar toda posibilidad de confusión entre el texto y la angosta realidad dictada por el sentido común. Federico Flavios es autor de una famosa novela, *La Logia*, y de familia patricia:

«Camino a su dormitorio, Ninoska se detuvo frente al retrato del general Temístocles Flavios. Colgaba en el corredor que enlazaba las habitaciones. En tono irónico, leyó la historia impresa en la parte inferior del barroco marco: *Este óleo del excelentísimo general Flavios, ex-gobernador de Meseta Alta, segunda ciudad de la República de Pathos, fue pintado por Josuá Fisgón durante el año 1888. Derrocado y asesinado por El Bribón en 1890, los restos de Temístocles fueron llevados al Panteón Nacional donde actualmente yacen* » *

Respecto de Ninoska -la señora Verdugos de Flavios, por más nombres- el autor la describe como:

«... de sólo 42 años, piel rojiza, ojos azules, cabellos rubios y ademanes exquisitos...»

Moralmente, Ninoska es alguien irónico y ocupado en moverse en un segundo plano respecto del resto de los personajes, a los que complementa, permitiendo, por contraste, por comparación directa o por la acción misma de la narración, que muestren sus perfiles. Si bien es, indiscutiblemente «el ama de la casa», en tanto que detenta el poder organizativo en *La Cimarrona*, tal el nombre de la mansión

*Subrayado de Jiménez Ure.

ancestral de los Flavios, -poder que se evidencia más aún con la muerte repentina de Federico- Ninoska es una criatura escondidamente angustiada que sufre los delirios de su esposo con una sarcástica resignación. Desprecia al «hombrecillo de reptil hocico que los registros civiles denominaban su cónyuge» hasta los extremos del asco, pero se somete, mientras él vive, a las ambigüedades de su trato incestuoso con Priscila y, en realidad, a cualquier otra situación que este provoque o precipite con sus disparates. Aquello que podemos llamar «el pasado virtual» de los personajes -es decir, cuanto fuera del cuadro enfocado y descripto puntualmente por el desarrollo narrativo, podemos imaginar que le sucedió a los caracteres presentados por un autor hasta el momento mismo en que abrimos la ventana que da a sus vidas- seguramente, para Ninoska, estuvo plagado de escenas tanto o más engorrosas que las explicitadas por Jiménez Ure, quien, al dotar de una humanidad fantástica a sus criaturas, no olvida dejar las pistas necesarias, como todo buen narrador, para que los lectores podamos construir en nuestras imaginaciones ese pasado virtual que les asignamos a los Flavios. En tanto criatura escindida en sus diversos roles -madre de Priscila, esposa y luego viuda de Federico, ama de las sirvientas de *La Cimarrona*- Ninoska Verdugos será piedra angular y apoyo de situaciones diversas: raramente actuará en un radio que le sea propio. En tanto Federico y Priscila poseen un universo propio, dotado de particulares alteraciones de la conciencia, perversidades que les son características, rasgos que no comparten con los otros, Ninoska estará siempre supeditada a los demás, pronunciándose sólo cuando el hilo narrativo la aísla de ellos. Entonces se evidenciará su resentimiento tanto como su debilidad para oponerse, siquiera como obstáculo, a los enredos generados por su cónyuge o poner coto a los éxtasis caninos de su hija.

Priscila es otro de los caracteres logradísimos por Jiménez Ure: criatura ambigua, entra y sale de las perversiones más crudas (incesto consumado con su padre, zoofilia ejecutada con Bobo, su perrito pequinés) a una suerte de epifanía pueril, un limbo donde vive, pendular aún entre la infancia y la adolescencia.

Incluso cuando concibe un hijo de su propio padre, Priscila se presenta como una criatura apenas desflorada: no madre, no del

todo niña, participa de lo monstruoso sin ser del todo embadurnada por ello. En Priscila, Jiménez Ure muestra al lector una criatura inmutable, no afectada por el entorno ni las circunstancias, inmodificable en su eterno esplendor e inconsciente, sólo sumida en su permanente mirada sobre sí misma, una mirada que, además, no ve. Ciega a los sucesos y ante sí misma, Priscila no corresponde del todo al universo de lo humano: su doble es, precisamente, una criatura no humana, el perro Bobo, quien es, a la vez, su amante y su mascota. El coito repetido con Bobo, sin embargo, no animaliza a Priscila, no la despoja de su condición humana porque, sencillamente, no posee esta condición del todo. Si ella es semejante -pero no igual- a un animalito por su inconsciencia, asimismo esta similitud, esta identificación que podemos hacer se acrecienta porque Bobo tampoco es, del todo, un animal. En principio, se trata de un animal «doméstico» forzosamente «humanizado» por su condición de tal. En segundo lugar, las relaciones afectivas y sexuales que mantiene con su dueña aumentan este aproximamiento a nuestra dimensión. Ello es constantemente referido por Priscila: a la muerte de Federico, la adolescente tranquiliza a su perruno amante abrazándolo, besándolo y susurrándole:

«fue tu rival quien murió».

Encontrados a mitad de camino de una fantástica escala evolutiva, el animal ascendido a humanoide y la niña que no termina de ser mujer son el reflejo y lo reflejado, dobles no exactos pero de similitud muy marcada.

Otro personaje, esta vez ni humano ni animal, completa el panteón de los protagonistas de *Aberraciones* y lo hace en la mejor tradición de la novela latinoamericana que se habrá de parodiar: se trata de la casa. *La Cimarrona*, tal el nombre de la propiedad, incluso recibe de Jiménez Ure una descripción pormenorizada, como si se tratara, efectivamente, de alguno de los caracteres que entran en acción y conflicto en la realidad virtual de la novela:

«Un poco alejada del resto, *La Cimarrona* se erigía al centro de cuatro pinos. Detrás, una montaña de cincuenta metros amenazaba con sus frecuentes deslizamientos de rocas. La construcción era de estilo colonial. Edificada durante el mandato del general Temístocles Flavios, quien tuvo cuatro vástagos, se mantenía formidablemente intacta. Sus descendientes, venidos en partos de distintas amantes, eran casi todos varones. Albis, la excepción, fue la abuela de Federico. Polígama, malvestida y alcohólica, trajo al mundo al único escritor en la historia de la familia: según los majaderos de cafetín, es decir, según los académicos y los críticos oficializados, al desquiciado Federico Flavios.

Seis recámaras, cada una de las cuales poseía un retrato del general, conformaban *La Cimarrona*. En la sala, simétricamente, dos mesas cubiertas con espadas daban un aspecto de museo de antigüedades a la residencia. Había un sofá de vidrio junto a cada mesa. Al fondo, ulterior al pasillo, un bar se entreveía. El mobiliario del patio trasero estaba compuesto por cuatro sillas y un telescopio. Una tupida vegetación -enredada en los ramajes de un bucare- servía de techado natural al traspatio. Gatos y pájaros con dentaduras postizas solían corretear a los perros realengos que, hambrientos, husmeaban por las noches».

Y aclara Jiménez Ure, en la nota correspondiente al asterisco de la cita:

«Durante el siglo XIX y principio del XX, en Venezuela se empleó profusamente el vocablo *cimarrón (a)* para calificar al esclavo o animal doméstico que escapaba al campo y se volvía feroz. Inexplicablemente, varios de aquellos cimarrones edificaron la casa del general Temístocles que más tarde heredaría Federico Flavios».

La Cimarrona, como otras edificaciones de la novela latinoamericana desde los sesenta, profusa en albañilerías y neráldicas, aparece como símbolo antes que como decorado o mero escenario y es el pivote natural para la construcción del pasado virtual del que hablaba antes. Sólo que, como se trata de la parodia de un elemento estilístico, sus trazos han sido retocados por el autor, no ya en el aspecto edilicio -la descripción citada no es caricaturesca, antes bien

muy verosímil: *La Cimarrona* de Jiménez Ure podría ser muy bien propiedad de los Buendía (García Márquez) o mansión de campo de los dueños de *La casa de los espíritus*- sino en lo ficcional: las acciones, los acontecimientos y caseras catástrofes que albergarán sus muros modificarán esta serena, casi austera descripción brindada, sin duda adrede, por Jiménez Ure, cambiando la fisonomía del inmueble. Justamente el choque que produce lo que sucede con el lugar donde sucede es lo que acentúa cuanto sucede. Si los descalabros morales y de otra índole que diariamente protagoniza la singular familia Flavios tuviesen por escenario una casa a lo Gaudí, por ejemplo, con detalles dalinianos, contenido y continente se amenguarían mutuamente. Sin anularse, ficción de acción y ficción de edificación, rebajarían sus poderes sobre la imaginación del lector.

La Cimarrona sirve también como soporte para la omnipresencia del general Temístocles Flavios: «...Edificada bajo el mandato del general...»; «...seis recámaras, cada una de las cuales poseía un retrato del general...». Las referencias al militar se sucederán a intervalos y es llamativo que Jiménez Ure no necesite abundar en mayores datos biográficos para que el pariente castrense, un poderoso del siglo pasado y afecto a las pasiones de la carne, entre otros pocos datos, se dibuje a la perfección en la lectura que hacemos de la obra. No es necesario para Jiménez Ure realizar un pormenorizado relato que enlace a Temístocles con la historia del país, no necesita más que unos toques dados por retratos para que el fantasma del militarote ronde tranquilamente por las seis recámaras y por toda la novela haciendo lo que se espera de él: que de pie y asiento a la heráldica, otra de las columnas maestras que sostienen el andamiaje de la novela del boom. La heráldica de urgencia de nuestros países, con blasones de antes de ayer, que no albergó otros condes, duques y marqueses que aquellos de fantásticos y rimbombantes títulos que brindó el breve imperio brasileño («barón de Tacuarembó», etc.) armó como pudo una aristocracia plutócrata, burócrata y castrense, ya de por sí doblemente ficcional: remedo en maneras y prejuicios de clase de aquella, la europea, también una ficción que existía más en los títulos de los pergaminos polvorientos que en la realidad de una España empobrecida por las guerras -único oficio permitido a la nobleza- cuando el descubrimiento de América. La aristocracia criolla sería, en relación a la europea, inversamente proporcional:

valdría por su dinero y su poder efectivo y real y no por los títulos de los que carecía, en tanto que la española tendría los títulos pero mucho menos poder y riquezas, en numerosos casos, que su imitadora latinoamericana. De este estrato proviene el general Temístocles Flavios, seguramente tan feudal en pensamiento y procederes como un noble castellano del Siglo XVI.

Si en su mordaz parodia Jiménez Ure no necesita abundar en detalles respecto del general, es porque la parodia, que está en relación directa con lo parodiado, presenta siempre un doble no nombrado, el original sobre el que ironiza, vigente en la mente del lector. Sin conocer el texto parodiado, sin la presencia de ese texto fantasma, el juego de la parodia no puede establecerse, se anula. Es la presencia fantasmática de la heráldica subrayada por la novela del boom la que permite a Jiménez Ure ahorrarse mayores comentarios sobre Temístocles para que igualmente todo un clima -un clima parodiado y otra parte importante del pasado virtual de los Flavios- aparezca, dando un militarísimo «paso al frente».

Estructurada en 29 breves capítulos, *Aberraciones* es manejada por su autor como un juego de *flashs* secuenciales, donde el tiempo puede fluir hacia adelante o hacia atrás, completando el encadenamiento lógico de las circunstancias paso a paso. Tras la escena del incesto que abre el primer capítulo y que he citado al comienzo, Federico oye la llegada de Ninoska/Verdugos, empuja a Priscila y esta, vestida de escolar, huye a su habitación. Federico evita -molesto- la inquisitiva mirada de su esposa y Ninoska se aleja de él, evitando mayores comentarios. No intervendrá ante el incesto, de la misma forma en que no hará nada cuando, al pasar por el cuarto de su hija, oiga sus quejidos.

Priscila despertará desnuda, con el inefable perro Bobo lamiéndole la vagina:

«...habilidad y costumbre que durante siglos ha unido a los irracionales con los humanos».

Se produce a continuación una conversación entre madre e hija, tensa, con juegos de silencios fácilmente interpretables. El comienzo

de la conversación marca claramente el conflicto de Ninoska/ Verdugos entre lo que conoce y lo que alcanza a manifestar; le pedirá a Priscila que no duerma con su perro «porque podría transmitirle sus enfermedades». En otro segmento, Priscila manifiesta que leyó la novela de su padre, *La Logia:*

«Esa historia denunciaba cómo tres hombres se dedicaban a violar y matar a menores de edad mientras filmaban las escenas».

Como es su norma y, en realidad, el único camino que puede seguir, Ninoska se limita a callar ante la declaración de la quinceañera. Es el turno de Priscila, quien pregunta frontalmente si sus padres duermen juntos. Ninoska no se limita a responder, sino que agrega que no tienen relaciones sexuales. Cuando su hija pregunta la razón, Ninoska desvía el tema acercándolo a la otra «monstruosidad» que protagoniza la adolescente, inquiriendo si ella, Priscila, dejaría de dormir con Bobo. Priscila replica que no, nuevamente ubicada en el lugar de quien es interrogado, pero, a su vez, pregunta por qué su madre evade (sic) su pregunta con otra absurda (sic).

Antes de abandonar la conversación y la sala, a su vez Ninoska responde y repregunta:

«-No eludo. Piensa: ¿dejarías de dormir con tu perro?»

Este magnífico *pseudodiálogo* de oscuridades, de preguntas que se repiten y se copian entre sí, como en un juego de espejos, donde ambas mujeres evitan contestar siquiera las preguntas con las que eluden aquello de lo que deberían estar hablando, es una de las mejores secciones de la *nouvelle*. Breve -se trata de 46 líneas entre la página 12 y la 13 del volumen, incluyendo las descripciones de situación- esta conversación de sordas que saben muy bien lo que están callando muestra a las claras, paradojalmente, con su juego elusivo, el conflicto subyacente en la relación madre/hija; mujer casada y acabada de engañar/hija de ese matrimonio- engañadora; por una parte esa es la serie y la otra es: madre imposibilitada de intervenir en la perversión zoofílica de su hija/hija zoofílica. Los entrecruzamientos entre ambas áreas de conflicto son casi infinitos y los roles desempeñados por Ninoska, en ellos, también, como ya

había apuntado antes al referirme a la señora de Flavios.

En tanto, en ese día siguiente al del incesto, Federico Flavios es conminado telegráficamente por su editor para que entregue los originales de su reciente novela inédita o será querellado por él. Para revisar lo escrito y darle los últimos toques, sin avisar a los suyos Federico se dirige en su auto hasta *Provincia de Palmas,* en cuyas playas prefería hacer esa tarea. Al ocupar una vivienda en un condominio, Federico se ve obligado a repeler un súbito ataque de cangrejos costeros, que irritados contra él, intentan en gran número penetrar en la vivienda. Los ataques de animales, en masa, se sucederán varias veces en la *nouvelle.*

Rechazado el violento ataque de los crustáceos, Flavios telefonea al diario *La Capital* (dirigido por uno de sus mejores amigos). Tras repetirle la telefonista que el director no lo conoce, corta abruptamente la comunicación. Entonces el protagonista llama al número del editor, Luis Montalva, quien también corta la llamada.

Al día siguiente se produce una nueva invasión de codornices a la sala del velatorio y una violenta discusión entre Ninoska y un empleado de la funeraria, que escupe a ésta a la cara, aunque la escupida termina en uno de los ojos del muerto. El cadáver de Flavios, pese a haber sido embalsamado, ha comenzado a apestar. Enterado del escándalo generado en la casa del difunto, Tomás Bioy Cepeda comenta a sus periodistas:

«-Los muertos hieden porque están obstinados... No entiendo por qué Ninoska no tolera tanta pestilencia en su casa. ¿No será ella quien mal huele?».

Bioy Cepeda se comunica urgentemente con *La Cimarrona* y allí le atiende la sirvienta. Priscila se encuentra borracha y Ninoska, según la versión de la sirvienta, indispuesta. Es la sirvienta quien le alcanza a la quinceañera un serrucho para que ésta seccione el pene del muerto:

«Diestra, tomó el pene de su padre y lo segó. De inmediato y ansiosa, chupó el inerme y pútrido miembro en un intento por lograr

que eyaculara. Frustrada, lo cedió al hambriento Bobo».

Cuando Ninoska despierta de su letargo, el cadáver de Federico ha desaparecido. Ninoska manda a la sirvienta por su hija y la empleada la descubre en su habitación, sumergida en la lectura del *Diario La Capital*, que informa del descubrimiento de un nuevo fósil: se trata del *protoavis*, que fortalece, según los científicos, la teoría de la evolución del hombre.

«Efusiva, la muchacha gritaba y afirmaba que el *protoavis* (dinosaurio ave) era el eslabón perdido de su familia».

Al enterarse de que su madre la requiere, Priscila comunica a la doméstica que esperará a Ninoska en la cima de una montaña. Una vez allí, cuando Ninoska está distraída:

«Obsedida por la idea según la cual sus padres eran descendientes directos del *protoavis* de Chatterjee, y, por consiguiente, capaces de volar, Priscila empujó a su madre hacia el abismo. Abajo, un empedrado riacho la aguardaba»

después de manifestar que no lo conoce. Furioso, Federico termina por desplomarse. En ese instante uno de los encargados de seguridad del condominio se hace presente y, tras inquirir si Flavios tiene permiso para ocupar la casa, recalca que la propiedad no le pertenece y que él no ha recibido información, ni escrita ni oralmente, sobre la visita de Flavios.

Cuando -alarmada por los vómitos y otros síntomas de Priscila- Ninoska la obliga a concurrir al ginecólogo y allí comprueba que efectivamente está embarazada, al volver en el auto se da otro diálogo entre ellas, un punto más cerca de decir algo que, desde luego no se dice:

«-¿Quién es el padre de tu hijo?
-No lo diré -explícita, respondió Priscila.
-Es menester que yo lo sepa.
-¿Por qué?
-Tengo un horrible presagio...

-No seas tonta, mamá. Lo importante es decidir si lo dejo vivir...
-Opino que debes eliminarlo».

Al llegar a la puerta de *La Cimarrona*, encuentran dos telegramas. Uno despachado por Montalva, el editor de Federico; el otro por Tomás Bioy Cepeda, dueño y director del *Diario La Capital*, informando ambos de la muerte de Flavios. La noticia no las conmueve; siguen con sus riñas y se limitan a dar instrucciones someras al servicio doméstico para proceder a los necesarios preparativos fúnebres. La autopsia revela que no se encuentran rastros de balazos ni cuchilladas y que, además, el occiso tenía un enorme diamante por cerebro, originalidad que Priscila sostendrá que es prueba de que su padre fue un brillante intelectual.

Ya introducido el cadáver en la casa, se produce una invasión de codornices y la consiguiente lluvia de excrementos sobre el muerto y los vivos. En ese instante, el editor y el amigo dueño del diario daban sus condolencias a las deudas. Priscila se retira a su recámara y Ninoska se enclaustra en la biblioteca, donde pasará el resto del día con los ojos clavados en el retrato del general Temístocles Flavios, tras ordenar a las sirvientas que respondan las llamadas telefónicas y no permitan ingresar a los curiosos a *La Cimarrona*.

Con la desaparición de Ninoska, las sospechas policiales se hacen todavía más fuertes en relación a los extraños sucesos que acaecen en *La Cimarrona*. A ello se suman las denuncias efectuadas ante las autoridades por Bioy Cepeda y Luis Montalva; como consecuencia, las pesquisas aumentan y el cadáver de la Verdugos es encontrado en el riacho que corre a los pies de la montaña donde la citó Priscila. Allanada *La Cimarrona*, la sirvienta de los Flavios sugiere buscar el cuerpo de Federico en *Provincia de Palmas*.

Con los nervios fuera de control, Priscila es internada en la *Clínica Ethos*. Desde allí solicitará que se realice la lectura del testamento paterno. Interrogada por la policía, intoxicada y aturdida por el exceso de alcohol, se niega a declarar.

En tanto, la policía manda detectives a *Provincia de Palmas* y la sirvienta es acusada de cómplice en el secuestro del cadáver, por

haber dado esa indicación.

«Un muerto no puede salir por sus propios medios del lugar donde yazga -iracundo, razonaba Tomás Bioy Cepeda en una editorial del *Diario La Capital*-. Aunque los supersticiosos opinen distinto, los auténticos fiambres no gozan ni siquiera de personalidad jurídica. ¿Habéis sabido de un cadáver que haya adquirido una casa?».

Ocho meses más tarde, la policía renunció a la búsqueda del cadáver y abandonó el caso. La sirvienta de las Flavios fue liberada y Priscila exhibía su embarazo muy avanzado. A la clínica le llega la noticia de que *La Cimarrona* había sido incendiada por sujetos no identificados. Bobo, el perrillo «humanófilo», murió en el siniestro tras haberse convertido en cazador de ratas y gatos para sobrevivir en la mansión abandonada. La policía no logra dar con los culpables. Al nacer el hijo del difunto Federico, se mantiene en secreto que se trata de un varón que tiene por pene la estatuilla de un hombre capado:

«No fue difícil atribuir aquella carita de reptil y cuerpo de antropoide a Federico Flavios, el escritor cuyo cadáver jamás apareció» (...)

«Federico nunca imaginó que su cabeza haría las funciones de un glande; que su boca sería el orificio del conducto urinario de un niño sexualmente precoz (Imbécil -nombre otorgado por Priscila- disfrutaba al batir su estatuilla en evidente acción onanista)».

«Los doce hombres que integraban el equipo de médicos -quienes feliz y celosamente guardaron el secreto del advenimiento de Imbécil- fueron juramentados por Priscila como los apóstoles de la criatura en santa hora concebida».

«Imbécil, que acumulaba semanas sin defecar, gestaba en su recto una especie de Universo: cada día, las placas fotográficas ilustraban más nítidamente la creación de casi microscópicos sistemas solares con planetas, agua, oxígeno y seres vivos».

El nacimiento de tan extraña criatura divide a los científicos de

Meseta Alta en dos bandos: uno convencido de que es una invención de charlatanes y otro, mayoritario, tendiente a aceptar todo aquello que parezca Divino o paranormal. Pero la noticia del nacimiento de Imbécil escapa de este círculo de iniciados y la difunden los diarios de mayor circulación:

«Racionalista, Luis Montalva declaró al Diario La Capital *que él creyó en Dios hasta la noche cuando surgió frente a él y acusó de idiotas a quienes admitían su existencia*... Otras opiniones, menos o más serias, encendieron la reyerta».

Por su parte, la Iglesia Católica declaró en herejía a los científicos cuando estos confirmaron la noticia del nacimiento o la resurrección del verdadero Mesías.

A partir de estos acontecimientos y declaraciones públicas a favor o en contra, Meseta Alta se transforma en reñidero de expertos en distintas disciplinas, provenientes de diversas regiones de la *República de Pathos*. La *Clínica Ethos* abandonó sus actividades características y se transformó en centro de catequesis, según los mandamientos que Priscila dictaba en nombre del rarísimo crío:

«...la promiscuidad, el incesto, la poligamia, el homosexualismo, el hurto y el crimen eran fundamentales para la salvación de la especie. Hipnotizados, los feligreses se amontonaban y oían los sermones matutinos».

En tanto, Ignacio La Bitácora es elegido Presidente de la *República de Pathos;* presionado por las fuerzas civiles, la Iglesia y los medios de comunicación ante los escándalos que suscita la actividad de los adeptos a la *Doctrina de Imbécil*, dicta el siguiente oficio:

«Señor, doctor, excelentísimo
René del Látigo
Ministro de la Justicia
Su Despacho

«En uso de las atribuciones que me confiere la Ley, le ordeno la confiscación inmediata de Priscila y su hijo Imbécil. Hoy, ambos se

hallan bajo la arbitraria custodia de unos cuantos desalmados autodenominados apóstoles del Niño Dios. Por la Patria:

Ignacio La Bitácora
Presidente de Pathos»

Sin embargo, la burocracia es tal que, para investigar las características del surgimiento de Imbécil, tras interminables papeleos, el ministro del Látigo se ve forzado, meses después del promulgado el oficio, a contratar a una empresa privada para hacer encuestas al respecto. Dicha tarea le lleva un año a los contratados, pues se trata de una ciudad con diez millones de habitantes.

Finalmente, en su informe la encuestadora privada le recomienda al gobierno que rectifique su posición: pues,

«El amor del vulgo por Imbécil sobrepasaba lo estimado y, sin dudas, la confiscación perjudicaría la popularidad del Presidente. Para la mayoría de los ciudadanos de Meseta Alta y otras capitales de los estados de Pathos, Imbécil era Dios reencarnado en una criatura monstruosa. No hubo santuario familiar que no encabezara su fotografía. Famosos músicos y poetas compusieron piezas a Priscila, la Reina de las Madres, y también al onanista cuyo tamaño y facciones el tiempo no alteraba» *

La veneración ya masiva por Imbécil determina a los medios de comunicación, la Iglesia, las fuerzas políticas y al mismo Presidente a cambiar de actitud con respecto a este. La secta, denominada *Los Hijos de Imbécil* es legalizada y el día del nacimiento del monstruo es declarado de asueto nacional.

Es en una playa de *Provincia de Palmas* que un grupo de bañistas descubre el cadáver de Federico Flavios, devuelto por el mar y cubierto por una fina capa de cobre. Los paseantes lo confunden con un fósil y dan la noticia a la prensa y a la Policía Nacional.

«Federico era un dinosaurio con alas y cara de Flavios. Un par de solitarios testículos indicaban que fue hombre. Entretanto, una

*Subrayado de Jiménez Ure.

multitud rodeó al muerto: y, celosos, los descubridores lo salvaguardaban con sus espaldas. Por suerte, no tardaron en llegar los corres ponsales de los más influyentes diarios e inspectores del Departamento de Homicidios de la Policía Nacional.

-¡Despejen el área, por favor!- ordenaban los gendarmes-. Nos llevaremos al fósil...»

La noticia causa sensacón en todo el país mientras que, en la *Clínica Ethos*, Imbécil y Priscila comienzan a irradiar luz. En tanto, miembros de la secta son asesinados por una agrupación registrada en la Notaría Pública como *Escuadrón de Científicos Adustos* y -en plena campaña presidencial- el primer mandatario es acusado de proteger a estos criminales. Desde el *Diario La Capital*, Tomás Bioy Cepeda, opositor al gobierno, alentó a los partidarios de la renuncia y juzgamiento de los ministros y del mismo Ignacio La Bitácora. El presidente responde enviando a la Policía Nacional a allanar las oficinas del diario, como intimidación.

«Cobardes (fachudos) por tradición, los intelectuales se ubicaron en un punto neutral o anodino: no intervenían en la reyerta política y esperaban los resultados de la misma para luego, lógicamente, apoyar al triunfador». (...)

«Frustrados petencosteses, rezonas a sueldo y borrachitos, en caravana, asistieron a la celebración de los cinco años del nacimiento de Imbécil. Jubilosos, los feligreses de la nueva y de viejas religiones entonaban cantos de exaltación y veneración al Niño Dios. En trance de fe, fueron vistos hasta los candidatos a la presidencia de Pathos».

En la *Clínica Ethos*, al día siguiente del quinto cumpleaños de Imbécil, una centena de miembros del *Escuadrón de Científicos Adustos* penetra y asesina a los médicos apóstoles, tras lo cual el Niño Dios es muerto a hachazos. Priscila es amordazada y secuestrada.

«Del masacrado estómago de Imbécil, uno de los atacantes sacó un portátil condensador de energía. Otro filmó los crímenes y un tercer indivisible fotografió cada uno de los episodios del allanamiento del pesebre vuelto patíbulo. Y, en el umbral de la Clínica

Ethos, clavaron una lámina de oro donde -en letra manuscrita- imprimieron el siguiente epitafio:

Al Demiurgo imbécil

«Aquí, en este hospital vuelto patíbulo,
Encima de un objeto fatuo y reemplazable;
Aquí, en la Clínica Ethos,
Un niño que Divino fingió ser
A hachazos murió: ha muerto Imbécil,
Dios de los necios y descerebrados»

Tras la retirada de los atacantes, nadie se anima a penetrar en el hospital y recoger los cadáveres. Los gusanos devoran el cuerpito de Imbécil a la vista de todos.

Con la filmación y con fotografías, los del *Escuadrón* convencen a los indecisos de que tanto el niño muerto como su madre irradiaban luz gracias a acumuladores de energía.

«...transcurrió el tiempo (años) sin que la Clínica Ethos fuese derrumbada o incinerada. El esqueleto de Imbécil se llenaba de telarañas, nidos de cucarachas, mariposas negras, musgo y polvo. Ratas, serpientes y murciélagos convivían pacíficamente en el hospital. De los millones de creyentes, sólo veinte personas todavía se arrodillaban frente a una ventana desde lo cual escrutaban los restos óseos del niño.

Una mañana excesivamente fría, cuando la nieve descendió de las montañas a la ciudad por primera vez, el esqueleto de Imbécil irradió luz. Sobre los vestigios de la derruida Clínica Ethos, brotó. Como los hombres no tuvieron memoria ni religión, los hijos de quienes fueron nietos de los hijos de los veinte seguidores lo fundieron para forjar utensilios de uso diario».

Comienza otro siglo: los habitantes de Meseta Alta han olvidado por completo cuanto sucedió antes de que unas pestes extinguieran a los animales en la región y se han vuelto vegetarianos. Ya no conocen la escritura y se visten con ropas hechas con tela de cañamo.

Así es que emigran a *Provincia de Palmas* masivamente. Allí no encuentran seres humanos ni animales. Reducidos a un estado de simpleza extrema, no se preguntan por historia alguna: «...Eran híbridos de una post-civilización, una mezcla de seres torpes e inteligentes». Tampoco se preguntan por qué ellos, los mesetaltianos, sobrevivieron y los demás, los provinciapalmianos, desaparecieron.

«Los mesetaltianos rehusaban ocupar las desoladas construcciones de concreto. Tampoco curioseaban. Sólo Hs, hijo del que apodaban Fisgón, fue sucesivas veces a la ciudad a recorrer las asfaltadas calles y a examinar el interior de las residencias.

Fisgón -quien no habló jamás- acostumbraba sentarse a la orilla del mar y al pie de un cocotero. Los mesetaltianos le obsequiaban comida y se miraban en sus ojos que eran espejos. Ante él, recitaban:

Soy un hombre sin pretérito
A quien los ojos de Fisgón la puerta
con un reflejo infame cierra.
Soy el que no advierte
Cuánto la Causa Primera es abominable».

Hs tiene quince años y es, en palabras de Jiménez Ure, un fablistán* para la mayoría de sus paisanos. Hs atribuye a su padre, Fisgón, poderes tales como videncia, ubicuidad, memoria del pasado y santidad. Hs, cuyas afirmaciones en ese sentido no son impugnadas por nadie, aspira a recibir la sabiduría que supone posee su padre como legado de él. Mientras los demás se van volviendo «velludos y fuertes» porque «el cerebro siempre ha determinado las mutaciones físicas», Hs se transforma en un ser más frágil y sus brazos se vuelven alas, reapareciendo de esta forma, el fenómeno de la metamorfosis en *Aberracione*

En el capítulo XV la novela «viaja hacia atrás» en el tiempo, vuelve a la época en que Federico Flavios existía en la ficción. Pero

* Fablistán: adjetivo anticuado por hablistán (de hablista), adjetivo familiar poco usual, que significa «que habla lo que no debe» (Nota del autor).

el viaje se retrotrae a un tiempo anterior al ya desarrollado, el de los días previos a la muerte de Federico: se trata de una discusión en el aula de sus épocas de estudiante, cuando cursaba estudios junto con Tomás Bioy Cepeda y Luis Montalva. La polémica, entablada con el titular de la cátedra, el profesor Juvenal Mentecua, va subiendo de tono en relación a la idea del origen del Universo. Mentecua, quien exhibe tener muy pocas pulgas, monta en cólera cuando Flavios, apoyado por sus condiscípulos defiende la noción del origen del cosmos fundado en razones sólo físicas, negando implícitamente la existencia de Dios, postura esta sostenida por el profesor. Cuando Bioy Cepeda arremete y Montalva lo secunda, reforzando sus argumentos con los suyos. Mentecua intenta expulsar a ambos del aula, pero:

«Casi al mismo tiempo, los alumnos lanzaron sus libros y cuadernos contra Mentecua y lo espetaron. El barullo le provocó taquicardia al académico que -sin aliento- se desplomó encima del escritorio. Satíricos, afuera Montalva, Tomás y Federico recibieron a sus compañeros y los invitaron a compartir un confite».

El siguiente capítulo desarrolla la escena en el *Inebriated Bar**, la principal cervecería de la *República de Pathos*, al que concurren en sus automóviles los estudiantes comandados por Luis Montalva. Allí Federico advierte la presencia de una chica ajena a la Escuela de Filosofía; averigua que la llaman Princesa Danubios y solicita que se la presenten. Sin embargo, se adelanta y se presenta él mismo, como escritor y estudiante de Filosofía. Asimismo, informa a la joven -que coquetea con él- que Montalva, hijo de editores de revistas frívolas, será quien publicará su primera novela, que no es otra que *La Logia*.

A continuación, mientras bebe abundantemente y bromean entre sí, oyendo «una música fuertemente mozarteana», Tomás Bioy Cepeda les anuncia:

«No volveré a las aulas (me asquean esos profesorcitos que se emplastan las manos para hablar sin despegar los dedos de los

* Literalmente, *Bar Ebrios* (Nota del autor).

escritorios). Mi padre acaba de jubilarse de su matutino. Seré el Director del *Diario La Capital*. ¡Ah!, y mis mejores amigos Flavios y Montalva, también dejarán los cursos formales... Luis será el editor de Prometeo, es decir, de Federico...

A las veintidós horas, tras brindar por los nombrados, el *Inebriated Bar* apaga sus luces y echa a los revoltosos.

Sin embargo, Flavios no había perdido el tiempo y había logrado sacarle una cita a la Princesa Danubios. Era una nueva noche -nos cuenta Jiménez Ure- cuando Flavios, antes de ir por la Danubios, llama por teléfono a Bioy Cepeda y le dice que se encontrarán en la cabaña clandestina a las veinte horas. También le solicita que lleve la filmadora... El lector tiene presente el argumento principal de la novela *La Logia*.

Una vez recogida Princesa Danubios en su automóvil, Federico la lleva a un lugar apartado y allí, amenazándola con un filoso cuchillo, la ata e inmoviliza.

«Luego de diez kilómetros, el rufián divisó la cabaña y bajó las luces. Pensó que ni un demente viviría por esos lugares. El monte era espesísimo y por doquier los gastos salvajes y las hienas merodeaban».

Al llegar a la cabaña , los secuaces de Flavios ya están allí:

«-La ayudaré a bajar, señorita- morboso, expuso Luis y abrió la puerta a la chica.

-Seré el desflorador- cínico, encaró Federico a Montalva.

-El azar decidirá- refunfuñó Tomás.

Montalva le mordió un pezón a Princesa que, furiosa, automáticamente le zumbó un esputo en la nariz y pidió auxilio. En tan apartado sitio, nadie la escucharía. Luis la colocó en decúbito y le desprendió de un tirón el pantalón. Afloró un hermosísimo trasero. Torpe, sacaba su pene cuando fue empujado por Flavios.

-Lo haré yo primero- severo, estableció...»

Así lo hace y le siguen en orden sus cómplices, turnándose para violarla y para manejar la filmadora.

«Al fin, desataron a Princesa y la metieron en la cabaña. Estaba completamente desnuda de la cintura hacia abajo. Para filmar mejor sus rebosantes senos, le rasgaron la blusa. Vencida y meditabunda, se veía maravillosa. Los murciélagos se posaban en las ventanas y miraban cómo los forajidos proseguían la juerga con cervezas frías y vino».

Al amanecer le cortan el cuello y la arrojan a un pozo séptico, junto a otras adolescentes antes ultrajadas y asesinadas por ellos. Flavios y Montalva solicitan a Bioy Cepeda sendas copias de la filmación. Algunos gatos salvajes se arrojan al pozo y devoran el cuerpo aún tibio. Lo mismo hacen las lechuzas y: «...atraídas por el olor a sangre, al pie de la fosa pululaban las cucarachas y las hienas».

Los criminales, que habían echado un sueño sin mayores preocupaciones, cuando despiertan se retiran en sus automóviles.

Al asumir la dirección del *Diario La Capital* con sólo 21 años, la fotografía de Tomás Bioy Cepeda y una salutación especial -firmada por el Jefe de Redacción- ocupan casi toda la primera página; en el extremo derecho se brinda la escueta información relacionada con la búsqueda de pistas sobre la serie de desapariciones de muchachas encarada por la Policía Nacional.

En el despacho que fuera de su padre, Bioy Cepeda recibe una llamada de Montalva, quien primero bromea con denunciar los crímenes, para luego informarle que lo espera a él y a Flavios en el *Inebriated Bar* para cenar. Antes de cortar la comunicación, Bioy Cepeda le informa a su interlocutor que abandonará La Logia.

En tanto, Federico está muy contento con el éxito de su novela, *La Logia*, que en dos meses se constituye en un éxito de ventas. El *best-seller*, que narra cómo unos sujetos violan y asesinan a menores de edad mientras filman las escenas, se ha traducido a diversos idiomas. Cuando Federico recibe la invitación telefónica de Montalva, su editor, le solicita que le pague sus derechos de autor. Montalva

promete llevarle una crecida suma. Una vez reunidos los tres en el *Inebriated Bar:*

«Sucedió la insospechada desintegración de La Logia. Ninguno solicitó casación y bebieron vino para sentenciar la fractura (formal) de los códigos secretos. No planearían más violaciones sexuales ni venderían películas. Acabarían las infames matanzas y las juergas de adolescentes. Iniciarían otra etapa: más (púdica) pública, limpia, moral; el episodio de quienes están obligados a defender lo establecido. A los compradores de films, es decir, a los adeptos de La Logia, determinaron ordenarles el suicidio».

A las pocas semanas se produce en la *República de Pathos* una oleada de suicidios; los muertos de propia mano son jóvenes y viejos de ambos sexos. Han seguido *ad litteram* las órdenes de la ex miembros de la Logia: todos ellos se inmolaron rociándose con gasolina y prendiéndose fuego en las afueras de sus respectivas capitales.

Tomás Bioy Cepeda aprovecha los suicidios colectivos para escandalizar a la población desde las páginas de su diario, con fotos truculentas y títulos a ocho columnas. La policía saca a la calle a todos sus funcionarios, el Ministerio de Relaciones Interiores paga comunicados de prensa y el Presidente, a través de la cadena oficial de televisión, lamenta lo sucedido, a lo que alude como «enrarecido incidente que enluta a venerables familias...»

Sorpresivamente, Federico Flavios es arrestado en Provincia de Palmas, donde había comprado un chalé para distraerse de sus ocupaciones ciudadanas. La orden de detención la impartió un juez tras leer su novela. Desde su diario, Tomás Bioy Cepeda le defiende a capa y espada. La noticia trasciende a través de las agencias internacionales y las librerías se abarrotan de ávidos y chismosos lectores.

Tras ser absuelto e indemnizado por daños y perjuicios, Federico se retira a la vieja casa de Meseta Alta donde, pese a su autoexilio, Luis y Tomás se comunican asiduamente con él.

Tiempo después, Flavios conoce a Ninoska Verdugos, su futura esposa y su futura viuda, de un modo original: conduciendo distraído por una calle céntrica, la atropella con su automóvil. Ninoska, mientras Federico intenta torpemente seducirla, le revela que un parapsicólogo le anticipó el encuentro con él, famoso escritor, pocos minutos antes. Asimismo, el vidente le confió a la consultante que Flavios estaba preparando un nuevo libro y hasta le reveló que su título sería *El Falo de Dios*. Presa de estupor, Federico introduce a la mujer en su automóvil, sujetándola del brazo.

Una semana después contraen matrimonio mediante una sencilla ceremonia civil, realizada en un restaurant modesto, y que sólo tiene por invitados a Luis Montalva y Tomás Bioy Cepeda, los antiguos cómplices del novio, y al parapsicólogo de la Verdugos. Sin embargo, al ir a buscar a sus invitados Federico Flavios:

«Cuando iban hacia el restaurant, fueron apedreados por la turba de hombres, mujeres y niños atrincherados a los costados de la ruta. Endemoniadamente, Flavios aceleró para evadir los impactos en tanto que los vidrios del automóvil crepitaban en el aire.

Aparte de reventar los vidrios de las ventanas y el parabrisas, lograron proferir aporreaduras menores a la carrocería. Aturdidos, arribaron al restaurant. Acompañado de un (uniformado) guardaespaldas, el juez Siqueiros los saludó en la entrada».

Tras la muy escueta ceremonia se revela la identidad del parapsicólogo: su apellido es Fisgón, ancestro de aquél que hemos visto en el futuro ficcional anticipado por los capítulos XIII y XIV, el padre de Hs a quien su hijo atribuye poderes que desea heredar.

Asimismo, este Fisgón contemporáneo de la familia Flavios es descendiente del artista que pintara todos los retratos del general Temístocles Flavios y que se distribuyen profusamente por las paredes de La Cimarrona, los que firmó Josué Fisgón. El parapsicólogo es mudo: un matón a sueldo, informa Ninoska, le cortó la lengua. Pero posee una característica aún más extraña:

«Ninoska examinó los ojos de Fisgón, que estaban ocultos tras

unos anteojos oscuros. El viejo se los quitó y -estupefactos- todos comprobaron que tenía espejos por pupilas. Del susto, Montalva y Bioy Cepeda tumbaron sus copas y se pusieron de pie».

En el inicio del capítulo siguiente, el XXIV, el autor informa que en Meseta Alta circula entre los campesinos una extravagante leyenda. Esta afirma que el padre del dictador Temístocles Flavios habría sido un cocodrilo. En el siglo XIX la madre del general y tatarabuela de Federico enviudó y, como era ninfómana, se acostumbró a dormir con un soberbio ejemplar de esos reptiles, a quien llamaba «Palo de Horqueta». Tanto peso alcanzó a tener la leyenda que, cuando Temístocles alcanzó el poder, recibió el apodo de «Tirano Emidosaurio». Coincidentemente, la afición del general por los caimanes reforzó aun más las muy divulgadas conjeturas sobre su verdadero origen. Además, todos los descendientes de Temístocles Flavios, incluyendo -naturalmente- a Federico, ostentaron como rasgo distintivo de sus facciones una jeta oblonga, como de saurio.

El capítulo XXV aclara que la invitación a la boda extendida a sus íntimos amigos y cómplices de pasados crímenes no fue sólo de cortesía:

«...cuando vinieron Montalva y Bioy Cepeda, invitados especiales a la boda, (Federico) recibió un millón de próceres impresos de las manos del editor. Luis invirtió su fortuna en la firma de un contrato para la publicación de *El Falo de Dios*, todavía en preparación. Cierto: ningún otro asunto revestía mayor importancia.

En un lapso que no excediera los diez años, Montalva recibiría los originales de la nueva novela. En caso de incumplir lo pautado en el contrato, Flavios devolvería el millón con sus respectivos intereses y cinco extras por daños y perjuicios. Ello fue -tres lustros posteriores- motivo de discordias en los aparentemente inseparables amigos».

Los capítulos XVII y XVIII revelan otro nacimiento mítico: el de Fisgón, el parapsicólogo, quien, según la habladuría popular, se originó de un diamante. Un grupo de obreros asignados a la tala de un bosque en Meseta Alta encuentra una semilla que ellos creen que

es una magnífica gema; se produce una discusión y el capataz termina arrojando la gema-semilla a un pozo. De ese pozo surge un hombre «viejo, ciego y cuyas pupilas eran dos redondos espejos». Una robusta campesina, que se encontraba en las inmediaciones del pozo cosechando zanahorias, recibe del recién aparecido la orden perentoria de desnudarse. La intención del extraño sujeto es engendrar en ella a Hs, a quien, afirma, legará sus conocimientos. Inútil fue que la mujer intentará defenderse con un machete; igualmente fue violada por Fisgón, que le comunicó por telepatía:

«Fornicación se llama la Causa Primera del Universo y Fornicación cuanto lo destruirá -sentenció Fisgón al eyacular. Pródigo aquel por cuyo furor Hs resucitará para ascender a los cielos. E, impía la mujer que niegue aposento entre sus piernas al falo del vidente».

La nouvelle de Jiménez Ure cierra su epifanía en el Inebriated Bar. Llamado telefónicamente por Montalva para citarse allí, Bioy Cepeda acude y encuentra a Montalva bebiendo cerveza; el camarero llega con otra al párrafo final:

«-Esa es tuya- parafraseó sin apartar su incisiva mirada de las orejas de Tomás.

-Habla sin rodeos- exigió su interlocutor.

-Inimaginados sobrevivientes de La Logia me persiguen y hostigan. Sedientos de aberraciones, quieren que tú y yo regresemos a las violaciones y los films.

-Y Federico, ¿él no?

-Los fanáticos sostienen que hizo revelaciones en su novela».

Cuentos escogidos: La sinfonía en rojo.

Editado por Monte Avila Latinoamericaba en 1995, *Cuentos escogidos* reúne 48 relatos cortos de Jiménez Ure, seleccionados por él de sus obras anteriores *Acarigua, escenario de espectros* (Punto de Fuga, Mérida, Venezuela, 1976); *Acertijos* (1979); *Inmaculado* (Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1982) *Maleficio* (Gobierno del Estado Carabobo, Valencia, Venezuela, 1986) y el ya reseñado en esta obra, *Cuentos abominables* (Universidad de Los Andes, Mérida, 1991).

Como en toda suerte de antología personal, la estructura hilvanada por el autor habla, además de su gusto particular por tal o cual texto de los que ha creado, respecto de qué manera elige para que la necesaria imbricación de cuentos provenientes de obras distintas conformen una nueva obra, que es leída, forzosamente, como un libro diferente de los anteriores. No sólo por la elección que debe hacer de este relato y aquel otro, en detrimento de aquellos que obligatoriamente descartará, sino también por el jalonamiento de las historias contenidas en cada cuento, relacionadas por la lectura del volumen entero de una manera novedosa.

Existe, en este tipo de obras, una creación estructural que no

escapa ni al autor consciente de su obra ni al lector avispado. Antes me referí a esta modificación del todo por las partes como una posibilidad de creación, en un artículo titulado *Hacia una teoría del arte fractal* *; allí esbozaba la idea de que una posibilidad de orientación de la literatura y el arte futuros podría ser la de implementar como alternativa lo que en artes plásticas se conoce como *collage*, pero refiriéndome exclusivamente a las variables estilísticas. Esto es, que un autor podría, por ejemplo en un poema o en un poemario, trabajar desde distintos estilos tanto las porciones del poema como el conjunto de ellos reunidos en un libro, haciendo uso deliberado del enorme caudal de modos escriturales que ha acuñado la humanidad en su larga lucha por el lenguaje. Así, como muestra, este autor imaginado podría alternar estilos rimados con versos libres, tomar los estilos de otros autores, contemporáneos o de cualquier época, etcétera. Desde luego, en esta práctica la atención estará muy bien puesta en la estructura del conjunto, que configuraría un «megaestilo» en el cual los diversos estilos empleados serían, de este modo y por así decirlo, «rebajados» a recursos de estilo. El vocablo fractal designa en física a una partícula de un conjunto de ellas que observa un comportamiento anómalo en relación a las demás, y que, por ello mismo, modifica con su conducta al conjunto.

En *Cuentos escogidos* la práctica de Jiménez Ure produce esta modificación de los textos entre sí, como en el caso de las partículas fractales, acción de desplazamiento de estructuras que resalta aun más si se releen los mismos cuentos en su contexto original. Las partes se modifican entre ellas, interactúan de un modo diferente al primitivo.

Entonces, una alternativa es la de leer *Cuentos escogidos* como si fuera -y lo es- una obra aparte, *ficción de ficciones* reamasadas por el autor en una estructura nueva. Creo que adrede, estoy seguro de ello, Jiménez Ure ha dotado a esta obra de un muy fluido deslizarse

* Revista *Generación Abierta a la Cultura*, Buenos Aires, Argentina, 1991.

de temas y situaciones que, decididamente, corporizan el horror, el mismo horror, bajo combinaciones nuevas.

Dado que la vastedad temática de *Cuentos escogidos* excede ampliamente las posibilidades de realizar una reseña exhaustiva, como hice en los capítulos anteriores con otras obras del autor, a mi vez seleccionaré de lo por él seleccionado para efectuar esa reseña.

En *El escritor*, cuento que inaugura el volumen, un hombre orina sobre la mujer que acaba de violar en plena calle. Lo hace para recuperar su fama de hombre vil. Sin embargo, los transeúntes no prestan la menor atención a sus actos, situación que lo indigna. Mas, al defecar sobre ella, provocándole llanto, el criminal se arrepiente y, de rodillas, le lame los pies, para luego lamerla hasta dejarla limpia.

Todo esto, se revela, es nada más que una pesadilla de *El Escritor*. Se despierta afiebrado y, al sonar el timbre de su puerta, abre y *El Visitante* le muestra una fotografía, preguntándole si conoce a la mujer que está en la misma. *El Escritor* reconoce en ella a la mujer de su pesadilla.

«-Despierto nunca la vi- dijo al fin, con aire de seguridad.
-No lo entiendo, señor: ¿qué quiso expresar?
-Nada. Sé quién eres y qué buscas; vete...» *

El Escritor cierra la puerta de golpe y vomita. El vómito, pasando por debajo de la puerta, mancha los zapatos de *El Visitante*, quien de nuevo acciona el timbre. Cuando *El Escritor* abre, se limita a pedirle, murmurando, que lo deje en paz. El otro le aclara que es agente especial de homicidios y que tiene que hacerle algunas preguntas. *El Escritor* le pide que se marche:

«-Márchate; yo te escribí: eres el asno que incluí en mi última novela. Si no te vas, haré que lo lamentes durante el resto de tu existencia. Maldito...»

* Subrayado de AJU (Nota del A.)

Furioso, *El Visitante* extrae su arma, apunta a *El Escritor* y, tras mirarse ambos durante varios segundos, *El Escritor* corre y busca en la mesa, desesperadamente, el manuscrito donde, según dijo, figura *El Visitante*.

«-¿Buscas esto?- indagó el agente con el manuscrito en una mano y el revólver en la otra.

-Dámelo...

-¿Para qué? ¿Acaso planeas borrarme?

-He dicho dámelo...

Con ira, El Visitante *lanzó las cuartillas al piso.* El Escritor, *angustiado, lo tomó y buscó la página exacta donde creó a su interlocutor. Halló el párrafo y, en el momento que quiso borrarlo, su enemigo disparó».* *

La página 17 del volumen es aquella donde arranca la acción de *El crimen*. Mohamé solicita que el joven mesonero que atiende el establecimiento le sirva una cerveza. Al muchacho se le cae la botella y ésta se rompe. Mohamé, mientras el mesonero recoge los vidrios, extrae una subametralladora que ocultaba entre sus ropas y dispara una ráfaga sobre la frente del joven, quien cae muerto de inmediato. Su cadáver cae encima de una mesa que ocupan un oficial, su esposa y sus hijas.

«El muerto abrió sus párpados y, al darse cuenta de que estaba absolutamente sin vida, volvió a cerrarlos».

El militar es el único que reacciona: se acerca al asesino apuntándole con su pistola reglamentaria. Le pregunta su nombre, Mohamé le brinda esa información y, ante su segunda pregunta, contesta que no tiene permiso para portar armas. Tras una señal del oficial, el dueño del local telefonea a la policía solicitando la presencia de una patrulla. Después de la exigencia en ese sentido de Mohamé, el oficial se sienta.

«-Ha matado a un hombre- rompió el silencio el oficial-. ¿Por qué?.

-¿De verdad no lo sabes?

-¿Cómo habría de saberlo?

* Subrayado de AJU (Nota del A.)

-Si lo ignoras: ¿a qué se debe que desees arrestarme?
-Usted es un asesino...
-Demuéstramelo, imbécil- dijo, recio, y sus ojos enrojecieron.
-Tenga paciencia».

Entonces ingresan al local cuatro gendarmes, con ametralladoras. Se dirigen hacia la mesa que ocupan el oficial y Mohamé y uno de ellos ordena al primero que se dé por preso. El oficial protesta su condición de miembro del ejército pero es inútil, pues aferrándolo de los brazos, los gendarmes se lo llevan a empujones:

«...ante la mirada pensativa de Mohamé que, con cautela, se levantó y recogió la subametralladora. Volteó en dirección al público y declaró:

-Ningún crimen queda impune.» *

En *El Malentendido,* Marcelo Villavicencio, nervioso e intranquilo, ve desde su automóvil cuando un desconocido se despide con afecto de una niña de siete años, Alicia, antes de que esta y otros pequeños vuelvan a las aulas tras la recreación.

Terminada la clase, la madre de Alicia pasa a buscarla en automóvil. Marcelo se acerca a ellas e informa a la madre que pronto podrá revelarle algo misterioso. Durante varias semanas, el hombre apunta en una libreta todo sobre Alicia: sus horarios de salida y entrada del colegio, los nombres de sus compañeros de estudios, los de los adultos que se aproximan a ella, etcétera. Inclusive toma fotografías sucesivas del enigmático individuo que se acerca a la pequeña con obsequios. Este, antes de abandonarla, invariablemente se despide de ella con efusiones de amor y de ternura.

Nuevamente Marcelo se acerca a la madre de Alicia a la salida del establecimiento educativo. En esta ocasión, la interroga respecto al desconocido de los regalos. La mujer, asustada, le amenaza con dar parte a la policía.

* Subrayado de Jiménez Ure (Nota del A.)

«-qué le sucede a Ud., señor? -lo emplazó-. ¿Es -acaso- un psicópata al que le place observar e investigar la vida de los niños?». Marcelo huye en su vehículo.

Entonces, la profesora Rada alerta a la policía, pero ésta fracasa en su intento de apresarlo y sólo obtiene una vaga descripción, proporcionada por la madre de Alicia. Cuando se levanta la vigilancia de los alrededores del colegio, Marcelo decide pedirle a Alicia datos respecto del desconocido, sin saber del secuestro y la violación de la pequeña, producidos en la víspera. Tres policías ultiman a balazos a Marcelo Villavicencio cuando éste se dirige hacia el grupo de niños en la hora de recreación y, sorprendido por los pesquisas, extrae una pistola automática e intenta disparar. Al registrar las ropas del occiso, los policías descubren una credencial de Inspector Jefe de Operaciones Secretas y un documento escondido entre sus ropas que certifica que se encontraba en la ciudad investigando el caso de un violador de niños.

El Maquetista: un joven arquitecto, con papeles bajo el brazo, se acerca al narrador y le muestra el diagrama de un pueblo. Le ofrece en venta la maqueta del mismo, oferta que el narrador rechaza, tras lo cual éste sube a su automóvil y parte:

«*Tomé la Autopista de* La Catequesis *y proseguí mi recorrido. La cabeza y manos me pesaban en exceso.* La máquina de rodamiento *alcanzaba una portentosa velocidad.*

-*Acabaré con mi existencia*- bromeé para mi mismo» *

Al ver un caserío, el narrador se detiene. Enfurecido porque un lugareño no contesta a su pregunta respecto de cuál es el lugar donde se encuentra, el protagonista insiste sobre lo mismo, dirigiéndose esta vez a una mujer embarazada. Tampoco obtiene respuesta y entra en pánico.

«-Sois unos maleducados -insulté sucesivas veces a los transeun

* Subrayado de Jiménez Ure (Nota del A.)

tes».

Nadie responde cuando él saluda. Finalmente, un mendigo le pide la limosna. Le da una moneda y, cuando el pordiosero intenta irse, lo retiene. Inquiere por el nombre del lugar y el otro responde que jamás lo supo y que ninguno lo descubrió. El mendigo, sucesivamente interrogado al respecto, contesta que no sabe cuánto hace que se encuentra en ese sitio, que es médico, que desde hace sólo dos meses despertó en una de las casas en ruinas que los rodean, que el hecho le pareció insólito y que, cuando intentó escapar, descubrió que no hay salidas.

El protagonista, sumido en la perplejidad, se dirige a su automóvil. Arranca a toda velocidad y así lleva el indicador a 200 km/h. Luego, remata Ure el cuento por su comienzo: un joven arquitecto que le ofrece adquirir la maqueta de un pueblo y:

«Sequé el sudor de mi rostro e inmediatamente asentí.

Diminutas flores caían junto a la llovizna en tanto el vendedor sonreía»

En *Enigma*, dos hombres, Renato y el ascensorista, suben en el elevador de un edificio que parece tener infinitos pisos. A todo esto, Renato habita uno de los departamentos desde hace un año y cree que el tablero indicador de la marcha del artefacto ha sido cambiado: no se le ocurre otra explicación lógica. Renato, mientras ascienden, reflexiona sobre la muerte primero en tono objetivo y luego en función de la muerte de la madre de un amigo, acontecimiento que traslada a un campo más cercano al protagonista el tema de su disquisición abstracta del comienzo. El ascensorista, en tanto, funciona de contracara de Renato, como es habitual en este recurso estilístico que tiene un ilustre precedente en el dúo Alonso Quijano-Sancho Panza: respuestas lógicas y hasta pedestres que no hacen más que resaltar el contenido de las preguntas de Renato.

El giro de tuerca se produce a mitad del relato, cuando:

«Las paredes del ascensor se pusieron traslúcidas. Renato experimentó

angustia, frío en los huesos y euforia. El ascensor subía rápidamente, a través de plántulas acuáticas y provocaba pequeños remolinos. En actitud apacible, el ascensorista observaba a Renato. De pronto dijo:

-¿Está asustado, señor?

-Algo extraño me sucede. Empiezo a descifrar un enigma: recuerdo que me acosó desde la infancia: la sensación de estar a punto de hacer un hallazgo, de tenerlo muy cerca, y que súbitamente se disipa. Es un lugar: este, el ascensor» *

Luego de manifestar que se divierte con la situación, el ascensorista (que evidentemente cambia de signo dentro del texto, se transfigura como el ascensor) se echa a reír. Renato le señala que cree haber dado con la clave de esos extraños sucesos: opina que están muertos.

El ascensor se detiene y la puerta se abre. Renato, fuera de él, le pregunta al ascensorista dónde se encuentran. El sujeto aprieta un botón y la puerta se cierra. Renato se dirige a su oficina atravesando un corredor y, al llegar a su oficina, le dice a su secretaria:

«-Oyeme, Nora: si no fuese porque resulta imposible para un cadáver superar la horizontalidad, lo inamovible, yo me quitaría la existencia».

* Subrayado de AJU (N. del A.)

Adeptos: la nouvelle de Demodoco

La prosa nerviosa y seductora de Alberto Jiménez Ure alcanza con *Adeptos* una de sus maximas cumbres. El autor consigue en esta *nouvelle* -tan cruel como deliciosa- mantener del comienzo al final una tensión narrativa salpicada de un humor que va fácilmente, con toda naturalidad, de lo macabro a lo tierno. La primera persona utilizada por el narrador, Demódoco, se pone en la fila de los locos geniales que nos brindara Guillaume Apollinaire y que compilara Rubén Darío en *Los Raros:* un hombre notable, bien lejos de lo mediocre, pero extraviado por su misma singularidad en un mundo hecho para tallas más regulares. Drogadicto hasta la médula, dotado de una visión personalísima, un *outsider* hecho y derecho, Demódoco vuelve de los Estados Unidos a los campos petroleros de Zulia, Venezuela y, desde que el avión toca el suelo (mientras Demódoco sueña con un asesinato) hasta la memorable escena de la exhumación que cierra el volumen, se suceden -a un ritmo loquísimo- las más insólitas secuencias: un desfile de personalidades y de situaciones que, en otro autor que no fuera Jiménez Ure, se reducirían a lo poco creíble. Pero el autor, como ya evidenciara en sus libros anteriores, posee la virtud de volverlo todo posible, verosímil, por su capacidad para entrar y salir de la imaginación a lo *real factible* llevando de la mano al lector y sin soltarlo hasta el final. Como con todos los buenos escritores, uno se siente un poco huérfano cuando Jiménez Ure termina de narrar. Es muy difícil, en estos tiempos, crear un personaje memorable en narrativa. Como el Cassidy de Jack Kerouac, como el Gatsby de scott Fitzgerald (dos marginales de distinta prosapia, pero *outsiders* de pura cepa), el Demódoco de Jiménez Ure merece y tiene un lugar, ya, en la galería

selecta de los inolvidables...» *

Aunque la historia de Demódoco fácilmente podría ser tomada como sinécdoque de toda una época o una generación de los jóvenes, no ya exclusivamente venezolanos -como lo son los personajes- sino más abarcativamente latinoamericanos, la singularidad del personaje evita claramente la posibilidad de reducir un trabajo tan complejo como *Adeptos* a una visión meramente testimonial.

Demódoco y su grupo tienen características compartidas: jóvenes de clase Media Alta o Alta, como muchos otros de la narrativa de Jiménez Ure, desencantados, abrumados por una realidad vacía y carente de mayores expectativas para el futuro, aficionados a los estupefacientes, el alcohol y la promiscuidad sexual, tres vías de escape para una desesperación existencial de la cual algunos son conscientes y otros no. Hombres y mujeres generalmente cultos que, sin embargo, no pueden convertir las claves de esa cultura en sublimaciones capaces de contener la angustia de sus vidas; esta marcación, la de la cultura como algo ya incapaz de brindar una ilusión de contención o salvación por la ficción, acerca fuertemente el texto al mundo no literario, allí donde se escriben los textos: un mundo donde, como en *Adeptos*, poca o ninguna contención puede brindar el universo de los libros.

Entonces, quien toma sobre sus espaldas el símbolo vacante -ya que, sin símbolos o el poder de labrarlos, el hombre no puede existir, mal o bien que le pese- es Demódoco: el «brujo» de esa tribu urbana que conforman sus amigos, amantes ocasionales y compañeros de juerga, droga y borrachera; Demódoco, quien pese a ser tan desesperadamente promiscuo, drogadicto y borracho como cualquiera de ellos, vive fuertemente preocupado por enigmas, preguntas e intrigas metafísicas que aún le conectan con los tradicionales interrogantes de la humanidad pensante. Demódoco, quien encarna, en su vacilación, sus preguntas, su desesperar y su falta absoluta

* *Adeptos, de Jiménez Ure,* fragmento del artículo crítico de Luis Benítez publicado en la revista literaria *Nueva Generación,* Año 1, Nro. 1, Buenos Aires, Abril de 1995 (Nota del Editor).

de respuestas, tanto para sí como para aquellos que lo rodean, al héroe posmoderno, *descreído pero no tanto loco pero no tanto, consciente pero no tanto*. Un personaje plano, positivo o negativo, lo mismo da, no hubiese llenado el ojo de la necesidad de un héroe actual como sí lo hace el extraordinario, por su humanidad, protagonista de *Adeptos:* ¿qué hace tan persuasivo, tan rotundamente humano a Don Quijote? Pues Alonso Quijano, el hombre «real» -aunque Quijano sea una ficción, tanto como el Quijote o Sancho, el hecho de servir como soporte del yelmo del héroe cervantino le dota, por el poder que da la narración, de carne y de huesos para la imaginación, más fuertemente que a su épico *alter ego*-. De la misma manera, Demódoco, que no se desdobla en otro hombre, transparenta un hombre interior dotado de una innegable fascinación, de una vida propia, crispada sí, por feroces contradicciones y con relieves muchas veces monstruosos... pero, ¿qué otra cosa es, cuando nos atrevemos a mirarla, el alma humana? Por otra parte, esta pregunta-afirmación es uno de los pilares de la prosa de Alberto Jiménez Ure. Es por esta condición primariamente humana -de la que le ha dotado su autor- que Demódoco se impone como, en mi opinión, el carácter más logrado, hasta la fecha, de aquellos alumbrados por el escritor venezolano.

Un carácter que, si esbozado en muchos otros que le precedieron a lo largo de una obra ya extensa, pese a la juventud de Ure, es en Demódoco donde encuentra el puerto y la exacta estatura de ficción de hombre vivo. Así, se advierte en *Adeptos* que el resto de los personajes, si bien dotados de vida, de instintos, de procederes y de función en el cuerpo de la obra, ante Demódoco resultan exclusivamente «actores de reparto». El mismo Armando, primo del protagonista, cumple el rol de permitirle a Demódoco «ser» en el mundo virtual de la *nouvelle;* los demás personajes acompañan a Demódoco en el trayecto de sus existencias ficcionales al que se abre la ventana el texto, pero el diseño indiscutible de la narración es la primera persona, que la narra y la desenvuelve del comienzo al final.

Demódoco es la plasmación en prosa de aquel célebre verso de Dylan Thomas: «*hombre, sé mi metáfora*».

LUIS BENITEZ.- *¿Cuándo y dónde naciste? Describe cómo era tu lugar de nacimiento en aquella época.*

ALBERTO JIMENEZ URE.- Nací en Tía Juana, Estado Zulia-Venezuela, el 13 de Abril de 1952. Es uno de los principales campos petroleros venezolanos, con incalculables reservas. Fue un territorio dominado por los norteamericanos, que se impusieron por su tecnología.

L.B.- *¿Quiénes son tus padres (nombres, apellidos, ocupación)?*

A.J.U.- No responderé, perdóname. No me gusta ni deseo dar detalles sobre mi familia.

L.B.-*¿Qué educación recibiste? En qué establecimientos educativos?*

A.J.U.- Aun cuando asistí a escuelas y liceos, me gusta sólo revelar que soy, simplemente, autodidacto por convicción profunda. No creo en colegiaciones ni títulos de ninguna índole, sino en la instrucción que, irrecusablemente, puede ocurrir en cualquier lugar: en mi alcoba, cuando tomo un libro en una biblioteca, en el cubículo de una persona que me platica sus conocimientos, en una

calle cuando un vagabundo profiere sus desgracias, pero, también en un aula universitaria. He realizado estudios extramuros de Literatura, Filosofía, Psicología y Periodismo. Asistí a cursos (como oyente e invitado) en un instituto de Educación Superior norteamericano (en Harlengen, Texas).

L.B.- *¿En tu hogar paterno había numerosos libros, alguien de tu familia ejercía alguna actividad artística o literaria, tus padres eran aficionados a mantener conversaciones literarias o frecuentar círculos artístico-literarios?.*

A.J.U.- En mi hogar paterno sólo hallé revistas sobre temas petroleros, textos de consulta obligatoria en los colegios, comics y algunos libros de aventura. Mi padre era (es, todavía vive) un experto petrolero sin ningún vínculo con la intelectualidad nacional y mi madre una gran devoradora de matutinos y revistas frívolas que leyó (lee, por fortuna existe) igual a ciertos escritores venezolanos.

L.B.-¿Cuáles fueron tus lecturas infantiles (entre los 5 y los 14 años)?

A.J.U.- Antes de los ocho años yo sólo leía comics, historietas de prensa y textos escolares. Después de los 9 años y hasta los 14 supe de la existencia de Robert L. Stevenson (*El extraño caso del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde, La Isla del Tesoro* y *Las Aventuras de un cadáver*), Cervantes (*Don Quijote*), Horacio Quiroga (*Cuentos de amor, de locura y de muerte, Cuentos de la selva*), Khalil Gibran (*El loco, El profeta*) y Marcial La Fuente Estefanía (me gustaban sus historias de pistoleros, cuyos nombres eran lugares comunes del Oeste norteamericano).

L.B.- *¿Cuál fue tu primer contacto con la literatura?*

A.J.U.- La Isla del Tesoro.

L.B.-*¿Cuál fue tu primera obra escrita (género, título si lo tuvo, breve descripción)?*

A.J.U.- A los nueve años comencé a escribir cuentos breves que,

mediante el teléfono o personalmente, mi hermana leía a sus amigas. Redacté historias de horror o misterio para divertir a mis compañeros de estudios. Ya en mi pubertad escribiría *Combustión*, una novela de 150 cuartillas que cedí a una profesora de la Universidad Central de Venezuela (UCV, Caracas) que investigaba las causas de los trastornos psíquicos en los jóvenes. No supe más de ella ni me devolvió los originales. Era una narración tormentosa, confesional. A los veinte años había compilado los relatos que aparecerían en *Acarigua, escenario de espectros* (el primero que publiqué, en 1976).

L.B.- *¿Cuáles fueron tus lecturas de adolescencia (entre los 14 y los 20 años)?*

A.J.U.- A partir de los 15 a los 20 leí o estudié, sucesiva y obsesivamente, a los siguientes escritores: Fedor Dostoievsky (*Crimen y Castigo*), Edgard Allan Poe (*Narraciones extraordinarias*) Hermann Hesse (*El Lobo Estepario, Juego de Abolorios, Siddharta, Narciso y Goldmundo*), Gustavo Adolfo Bécquer (*Rimas y leyendas*), Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*), Franz Kafka (*El Castillo, La metamorfosis*), Baudelaire (*Las flores del mal*), José Antonio Ramos Sucre (*Las formas del fuego, La torre de timón, El cielo de esmalte*) Albert Camus (*El extranjero, La muerte feliz*), Curzio Malaparte (*Kaputt*), Henry Miller (*Trópico de Cáncer, Trópico de Capricornio, Primavera Negra*) Alberto Moravia (*Mascarada*), Honoré de Balzac (Eugenia Grandet), Miguel Angel Asturias (*Hombres de maíz*), René Descartes (*Discurso del Método, Las pasiones del Alma*), Nietzsche (*Así hablaba Zaratustra, El Anticristo*), Artur Shopenhauer (Arte del buen vivir), Hernando Track (*Tiempo de Callar*), Sartre (*La náusea, La Edad de la Razón*, etc.), Cicerón (*La República*), Aristóteles (*La Política, Categorías, Moral*), Pascal (*Pensamientos*), Sábato (*El Túnel*) Freud (sus libros sobre psicoanálisis y reflexiones alrededor del Arte) Confuccio (*Pensamientos*) y otros.

L.B.- *¿Frecuentaste, entre los 14 y los 20 años, talleres o círculos literarios? Si así fue, describe sus características, brinda el nombre de los líderes o conductores de esos talleres /círculos literarios y describe tus experiencias en ellos.*

A.J.U.- Jamás pertenecí a ningún taller de literatura: ni antes o

talleres (afligido, confieso que pocas veces me he topado con alumnos de Letras o talleristas auténticamente interesados por la Literatura. La mayoría pretende la consecución de cargos burocráticos en los organismos oficiales para el fomento de la Cultura). En la actualidad, dicto uno de *Literatura y Periodismo de Opinión* en la Universidad de Los Andes (a quienes cursan distintas carreras).

L.B.-*Narra cualquier otro episodio relacionado con tu desarrollo literario, que haya tenido lugar entre los 14 y los 20 años de edad.*

A.J.U.- Recuerdo una conversación que sostuve con una muy amada y hermosa prima, a la edad de 14 años. Durante unas vacaciones que pasaba en la importante ciudad venezolana de Barquisimeto, ambos habíamos leído *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (Horacio Quiroga). Le expresé que me sentía capaz de imaginar y redactar historias tan fantásticas como las del notable intelectual uruguayo y que, algún día, también yo merecería el calificativo de escritor. De súbito, ella fue presa de una irrefrenable risa. Me dolió infinitamente que se mofara de mis aspiraciones o anhelos, es cierto: pero, en tono profético, le repetí cuanto sucedería.

L.B.- *¿Cómo era la situación política de tu país entre tus 5 y tus 20 años de edad? ¿Crees que afectó algún segmento de la vida política de tu país tu desarrollo cultural hasta los 20 años de edad?. Si es así, ¿por qué razón?*

A.J.U.- En 1958 fue derrocado el dictador Marcos Pérez Jiménez. Yo era -es obvio- un infante. Motivo por el cual la situación política de Venezuela, al alba de mi vida, no me afectó. El Presidente Rómulo Betancourt (quien gobernó durante los años 1959-1964) decretó la creación del *Instituto Nacional para la Cultura y Bellas Artes* (INCIBA), que, más tarde, degeneraría en un monstruo burocrático conocido como el *Consejo Nacional de la Cultura* (CONAC). Yo era un adolescente cuando Rafael Caldera (de nuevo Presidente, período 1994-1999) asumió su primer mandato constitucional (1969-1974). Admito que no me agrada. Me parece un hombre de ideas seniles, obcecado y con fortísima tendencia al nepotismo. Suelo combatirlo en los medios de comunicación de mi país. Se trata de una persona muy obstinada en materia política, inepto para resolver problemas y torpe en la conducción de la república. La conducta corrupta de

talleres (afligido, confieso que pocas veces me he topado con alumnos de Letras o talleristas auténticamente interesados por la Literatura. La mayoría pretende la consecución de cargos burocráticos en los organismos oficiales para el fomento de la Cultura). En la actualidad, dicto uno de *Literatura y Periodismo de Opinión* en la Universidad de Los Andes (a quienes cursan distintas carreras).

L.B.-*Narra cualquier otro episodio relacionado con tu desarrollo literario, que haya tenido lugar entre los 14 y los 20 años de edad.*

A.J.U.- Recuerdo una conversación que sostuve con una muy amada y hermosa prima, a la edad de 14 años. Durante unas vacaciones que pasaba en la importante ciudad venezolana de Barquisimeto, ambos habíamos leído *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (Horacio Quiroga). Le expresé que me sentía capaz de imaginar y redactar historias tan fantásticas como las del notable intelectual uruguayo y que, algún día, también yo merecería el calificativo de escritor. De súbito, ella fue presa de una irrefrenable risa. Me dolió infinitamente que se mofara de mis aspiraciones o anhelos, es cierto: pero, en tono profético, le repetí cuanto sucedería.

L.B.- *¿Cómo era la situación política de tu país entre tus 5 y tus 20 años de edad? ¿Crees que afectó algún segmento de la vida política de tu país tu desarrollo cultural hasta los 20 años de edad?. Si es así, ¿por qué razón?*

A.J.U.- En 1958 fue derrocado el dictador Marcos Pérez Jiménez. Yo era -es obvio- un infante. Motivo por el cual la situación política de Venezuela, al alba de mi vida, no me afectó. El Presidente Rómulo Betancourt (quien gobernó durante los años 1959-1964) decretó la creación del *Instituto Nacional para la Cultura y Bellas Artes* (INCIBA), que, más tarde, degeneraría en un monstruo burocrático conocido como el *Consejo Nacional de la Cultura* (CONAC). Yo era un adolescente cuando Rafael Caldera (de nuevo Presidente, período 1994-1999) asumió su primer mandato constitucional (1969-1974). Admito que no me agrada. Me parece un hombre de ideas seniles, obcecado y con fortísima tendencia al nepotismo. Suelo combatirlo en los medios de comunicación de mi país. Se trata de una persona muy obstinada en materia política, inepto para resolver problemas y torpe en la conducción de la república. La conducta corrupta de

nuestros políticos me transformaría en un adulto públicamente escéptico, crítico y combativo: en un intelectual polémico.

L.B.- *¿Cuál era la situación literaria de tu país entre tus 14 y tus 20 años de edad? ¿Crees que fuiste influído, en esta etapa de tu desarrollo como autor, por algún movimiento o escuela de ideas?*

A.J.U.- Todo estaba tranquilo. La mayoría de los intelectuales venezolanos adulaba a Fidel Castro Ruz y exaltaba esa infamia que se llamó *Revolución Cubana* (que no fue algo diferente a un maquillado genocidio). Casi todos firmaban panfletos mediante los cuales defendían el *marxismo-leninismo* y las crueldades de quienes gobernaban la extinta Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URRSS). Nuestros más famosos escritores y artistas comunistas eran amamantados por un Estado políticamente regido por una democracia burguesa que los hipócritas definían representativa. Por fortuna, no fui influído por ellos. Me hice reaccionario, habitante del mundo, alguien que no cree en demarcaciones territoriales ni ciudadanías. En numerosas ocasiones, por escrito, he sugerido que Venezuela se convierta en un Estado Asociado de Alemania o Japón. No acumularíamos miserables o hambrientos con carnets de ultimomundistas. Absurdamente, tenemos la principal reserva petrolera del mundo (en la faja del Río Orinoco), oro, plata, cobre, carbón y millones de personas en situación de pobreza extrema. A causa de los maleantes del ámbito político, los azotes de la banca y empresarios inescrupulosos, al amanecer del Siglo XXI la deuda pública venezolana alcanzará el billón de próceres impresos norteamericanos.

L.B.-*Perteneciste, en esta etapa, a alguna escuela literaria? Si fue así, expresa tu opinión de entonces sobre esa experiencia y también la que tienes actualmente.*

A.J.U.- No pertenecí a ninguna escuela literaria o movimiento. En el presente mi actividad intelectual es intensa: se difunde, estudia, discute, reconoce, elogia e igual combate.

L.B.- *¿Cuáles eran tus influencias literarias hasta los 20 años? ¿Qué autores, venezolanos o extranjeros, eran de tu predilección y por qué?*

A.J.U.- Me habrán influído Dostoievsky, Camus, Hesse y algunos filósofos (Schopenhauer, Séneca, Montesquiu, Confuccio, etc.). A Jorge Luis Borges lo leí ulterior a los 25 años. Los cuentos agrupados en *El Informe de Brodie* me gustan. Antes de los 20, el único venezolano que me impresionó fue José Antonio Ramos Sucre. Me aburrió*Doña Bárbara* (Rómulo Gallegos). Pienso que en mis primeros libros los lectores pudieran apreciar cierta carga filosófica que, poco a poco, intento abolir en mi prosa. En cambio, mis poemas no son cosa diferente a reflexiones (síntesis filosóficas).

L.B.- *¿Si sufriste estas influencias tempranas, crees que algunos aspectos de las mismas aportaron ejes temáticos o estilísticos permanentes a tu obra posterior?*

A.J.U.- Al escribir, los filósofos suelen ser cuidadosos. Sin excluir a los metafísicos, buscan persuadir con expresiones precisas e inteligibles. Me han aportado más los pensadores que los novelistas, cuentistas o poetas: temática y estilísticamente.

L.B.- *¿Cuáles fueron tus primeras publicaciones y en qué medios, si es que se produjeron en este período (hasta los 20 años)?*

A.J.U.- Mi primera publicación fue un ensayo breve, en una revista (ya extinta) llamada *Quetzalcóatl* (1972). Luego, entre 1973 y 1975, fueron difundidos algunos de mis poemas en pequeñas y casi clandestinas revistas cuyos nombres he olvidado. Pero, fue a partir de 1976 cuando comencé intensamente mi carrera literaria (en afamados diarios y revistas venezolanas y colombianas). Mis textos fueron bienvenidos en *Vanguardia Dominical* (del diario *Vanguardia Liberal* de Bucaramanga, Colombia) y *El Impulso* (matutino barquisimetano, 1977) antes de que los periódicos caraqueños *Ultimas Noticias* (Suplemento Cultural,1977), *El Nacional* (1980) y *El Universal* (1980) me reclutaran.

L.B.- *¿Qué amistades literarias tuviste hasta los 20 años y, si existieron, qué desarrollo posterior experimentaron esas personas?*

A.J.U.- No tuve amigos escritores antes de los 20 años.

L.B.- *¿Cuáles eran las principales dificultades que te planteaba la escritura en este período (hasta los 20 años)?*

A.J.U.- Nunca la praxis escritural me ha planteado dificultades.

L.B.- *¿Cuál era tu posición política en este período? Pertenecías a algún partido político como militante o simpatizante? Si es así, describe tu experiencia y la duración de la misma, así como de qué manera, si efectivamente así sucedió, tu posición política afectó su escritura.*

A.J.U.- Fui un hombre pro-*Democracia (Representativa) Burguesa*, un fervoroso anticomunista, pero no pertenecí o simpaticé con ninguna organización. Vivimos el año 1995 y mis ideas políticas se mantienen inalterables. Mi *anticomunismo* e ininterrumpida actitud crítica frente a los mandatarios de nuestro tiempo, explícitos en innumerables artículos publicados en Caracas y otras ciudades, ha afortunada y notablemente entorpecido mis relaciones con intelectuales sin ética.

L.B.- *¿Qué obras afectaron tu producción en este período (en lo posible, especifica la obra/las obras que te influyeron, la edad que tenías entonces y el libro donde fuiste influido por esa/esas lecturas)?*

A.J.U.- Las obras que más me impactaron fueron El Extranjero (Camus), *Tiempo de Callar* (Hernando Track, colombiano), *Primavera Negra* (Miller) y toda la poesía del venezolano Ramos Sucre. Esas lecturas sucedieron antes de mis 25 años. Tal vez pudieron incidir en mi obra narrativa o poética, no sé. Panorámicamente, los críticos o analistas podrían precisarlo mejor que yo.

L.B.- *¿Cuáles fueron, sucesivamente, los cambios que experimentó tu obra en este período (entre los 20 y tu edad actual)?*

A.J.U.- Siempre me he sentido intelectualmente viejo. Presumo que poco ha cambiado mi literatura (mantengo inalterable criterios fundamentales como la consolidación de cierta originalidad, argumentación inteligible y forma escritural cuidadosa). Me atraen los argumentos fuertes. Me divierte convertir en novela, cuento o poema una pesadilla: un tema filosófico, un acaecimiento o expe-

riencia personal abominable.

L.B.- *¿Cómo te influyó lo que dio en llamarse «latinoamericanismo» en este período (el término se refiere a una revalorización de los mitos y creencias de los antiguos habitantes de América Latina, su cosmogonía, que se intentó entre los 60 y los 70)?*

A.J.U.- En mis novelas está presente lo mítico universal y algunas creencias equivocadamente tenidas por latinoamericanas. Un mito, que proviene de una leyenda, es un relato supranormal. Similar a los griegos (padres de cuanto entendemos como Cultura Occidental), los latinoamericanos nos empecinamos en defender innumerables fantasías vinculadas a la *Vida* o *Muerte*. Nuestro estilo de existencia, con sus historias sobrenaturales, fue una invención de los antiguos pensadores y poetas de la *Grecia Antigua*. Es imposible que un novelista se de la tarea de narrar una historia tras prescindir de esa cosmogonía. Equivaldría a pretender pintar un bosque sin incluir a las plántulas. La Cultura es una suma de testimonios: su representatividad, simulación y hasta transformación. La historia mediante, los hechos suelen adquirir características perversas.

L.B.- *¿Qué consecuencias tuvo, para ti y tu obra, el llamado «boom latinoamericano» (en cuanto a tu posición hacia la literatura, en cuanto a las posibilidades de difusión de tu obra a partir del «boom», etc.)?*

A.J.U.- Las declaraciones, adhesiones políticas y soberbia de quienes conformaron el boom latinoamericano de la literatura radicalizarían aún más mi ideología (ya descripta). En cuanto -estrictamente- las posibilidades de difusión de mi obra y la de mis contemporáneos a partir de ese invento publicitario-comercial de Carlos Barral, los escritores post-boom sólo hemos hallado dificultades. Los directivos de las grandes editoriales españolas no asumen riesgos y -por ello, sin leer nuestra producción intelectual- rechazan la idea de publicar y promover al hacedor latinoamericano de estos tiempos.

L.B.- *¿Cómo gravitaron sobre ti y tu obra la escritura de García Márquez, Vargas Llosa, José Donoso, por ejemplo?*

A.J.U.- Leí a Vargas Llosa (*La ciudad y los perros)* antes que a García Márquez. Fue uno de los fundadores del «nadaísmo» en Colombia, Armando Romero (hoy profesor de una universidad norteamericana), quien me dio en préstamo *Cien Años de Soledad.* Tendría yo, aproximadamente, 23 años. Me gustaron las citadas obras, pero, sinembargo, no imitaría el estilo escritural de sus autores. Ambas me parecen excesivas y cuyo lenguaje concede demasiado al periodismo (pudieron resolverse en 150 cuartillas). No he leído a Donoso todavía.

L.B.- *¿Crees que tu obra se encuadra dentro de lo que se espera del «Realismo Mágico», al abrir tus libros?*

A.J.U..- Pienso que en mi obra gravitan lo absurdo, macabro, filosófico y la crueldad. Sostengo que fuera de la Literatura o Filosofía, lo real es básicamente ilícito: sin procedencia inteligible. La realidad es una percepción de convocatoria, una necesidad civil para una acomodaticia organización. Se podría definir mi narrativa como *No Convencional.*

L.B.- ¿Si no es así, cuáles son las diferencias que observas con el «Realismo Mágico», en qué obras de tu autoría esa diferencia se hace más evidente y por qué?

A.J.U.- Lo *No Convencional* difiere del *Realismo Mágico* en algo importante: es irreverente. Nunca me ha gustado inclinar la cerviz ante nadie ni nada. El llamado *Realismo Mágico* es casi una boga: una definición política. No soy un autor encasillable porque no escribo para intencionalmente formar parte de corrientes literarias específicas.

L.B.- *Detalla los premios literarios que has recibido, la fecha en que los recibiste y, si es ello posible, el jurado que se te los concedió.*

A.J.U.- En 1982, por unanimidad, un jurado me concedió el Premio Anual de la Editorial Monte Avila (Caracas). Ese jurado -que estuvo integrado por los escritores Salvador Garmendia, Gustavo Luis Carrera y José Napoleón Oropeza- tuvo luego que suspender la premiación por cuanto mi compilación de cuentos *Suicidios* había

sido publicada la víspera del veredicto (lo cual violaba lo establecido en las bases: la condición de ser un libro inédito).

En 1986 obtuve el Primer Premio -Mención Narrativa- de la Bienal «José Rafael Pocaterra» (uno de los más antiguos y reputados de Venezuela). Integraron el jurado los intelectuales Antonieta Madrid, Esdras Parra y Freddy Castillo Castellanos.

1992 fue el año en el cual mi novela *Dionisia* quedó Primera Finalista del Concurso Anual de Fundarte (Caracas). El jurado -conformado por los narradores Edilio Peña, Esdras Parra y Ana Teresa Torres- sugirió su publicación a la casa editora.

En 1993 fue premiado mi poemario *Lucubraciones* (Bienal «Tierra del Agua», auspiciada por el Consejo Nacional de la Cultura). El jurado: poetas Luis Camilo Guevara, Nelson González Leal y Celso Medina.

L.B.- *De tus obras, ¿cuál es la que consideras más lograda, según tu personal perspectiva, y por qué?*

A.J.U.- En narrativa, considero mejor ejecutadas las siguientes obras: *Aberraciones, Dionisia* y *Adeptos*. En poesía: *Luxfero* y *Lucubraciones*. ¿Por qué? -Las trabajé impelido por fuerzas indescriptibles.

L.B.- *Relata tu experiencia laboral, desde el comienzo hasta la actualidad. Precisa cargos, tareas y lugares de desempeño. Especifica en cada caso si el trabajo desempeñado te permitía desarrollar paralelamente tu tarea de escritor, si contribuía a ella (en este caso, de qué manera) o si, por el contrario, se constituía en un obstáculo para la misma (aclara por qué)?*

A.J.U.- El primer trabajo que realicé en la Universidad de Los Andes fue de *Instructor de Artes Plásticas* (en 1975. Coordinaba uno de los denominados «Talleres Campesinos». Enseñábamos los elementos básicos de la pintura a jóvenes de un casi paramero poblado merideño). A partir de 1977 ingresé como personal fijo al Consejo de Publicaciones de la mencionada institución. Ahí fui Asistente del Director, Coordinador de Promoción y Coordinador de Relaciones

Editoriales. Luego me transfirieron a la Oficina de Prensa del Rectorado, sitio donde permanezco (aunque he sido asignado como enlace periodístico a la Dirección de Cultura y Extensión). En esta dependencia he sido coordinador del *Informador ULA* (desaparecido), Supervisor General de *El Universitario* (desaparecido), coordinador de *Alcance* y Asistente Literario. Mis responsabilidades laborales no han impedido mi realización escritural.

L.B.- *¿Qué apoyo concreto recibiste tanto de parte de particulares (otros escritores, editores, periodistas, etc.) como de instituciones (públicas o privadas), para escribir y/o editar tus libros?*

A.J.U.- Aun cuando tres editoriales capitalinas han contratado algunos de mis libros (Monte Avila Latinoamericana, Fundarte y el Pen Club), casi todos han sido publicados por la Universidad de Los Andes. En Caracas, el gran defensor y propulsor de mi obra ha sido nuestro afamado y poeta mayor Juan Liscano (patrimonio de Venezuela, cual afirmó en Agosto de 1995 el Presidente Rafael Caldera). Nuestra amistad -que inició en 1978- se ha mantenido inquebrantable. Telefónicamente, platicamos mucho (Mérida está muy lejos de la capital, pero es la segunda ciudad en importancia cultural del país). Nos escribimos. Siento gran respeto y admiración por su literatura y personalidad. Mediante las *Culturales* de *El Universal* (Caracas), también me ha promovido mi amada amiga y periodista preferida Sofía Imber (Directora del *Museo de Arte Contemporáneo* y de las páginas aludidas). Y, por supuesto, Don Eleazar Ontiveros Paolini (quien es Director de Cultura de la ULA).

L.B.- *¿Cuál es tu juicio personal sobre tu propia obra narrativa, en la actualidad?*

A.J.U.- Prefiero que los juicios sean expresados por inteligentísimos críticos como Juan Liscano, Carlos Danéz, Amparo Pastor, Fernando Báez, Ricardo Gil Otaiza, Enrique Plata Ramirez, Javier Alexander Roa, Freddy Castillo Castellanos, José Antonio Yépes Azparren, Manuel Gahete Jurado, R. J. Lovera de Sola, Rafael Rattia, Edilio Peña, Juan Saraúz y muchos más (entre los cuales, por supuesto, son imprescindibles tus análisis).

L.B.- *¿Cuáles son los ejes temáticos de tu obra narrativa?*

A.J.U.- Lo absurdo, macabro, la crueldad, religioso, la antítesis, lo abraxiano y a veces lo metafísico.

L.B.- *¿Qué influencias de otros autores encuentras en tu obra?*

A.J.U.- Me haría feliz que los críticos advirtiesen que me han influído Dostoievsky, Camus, Hesse.

L.B.- *¿Cuál es la situación actual de la narrativa venezolana y cómo se ubica en ella tu obra?*

A.J.U.- La narrativa venezolana ha evolucionado notablemente. Leo, con placer, a Gabriel Jiménez Emán, Eduardo Liendo, José Balza, Renato Rodríguez, Luis Barrera Linares y Ricardo Gil Otaiza, entre otros.

L.B.- *¿Cuáles fueron las principales resistencias que encontró tu obra, a lo largo de su escritura y publicación, para ser aceptada por tus colegas?*

A.J.U.- Mis colegas suelen reprocharme las críticas que formulo a quienes dirigen corruptamente los organismos oficiales para la Cultura. Algunos afirman que soy «una presencia incómoda» en la Literatura Venezolana. No busco la aceptación de ellos. Mi obra tiene adeptos -muchos de los cuales para mí desconocidos- que se dedican a defenderla y promoverla de modo subterráneo: sin la intervención de la publicidad, la Academia o el Estado.

L.B.- *¿Cómo te ubicas intelectualmente ante el fenómeno de la posmodernidad?*

A.J.U.- Nada me impide afirmar que todo cuanto procede es *postmoderno* y consecuentemente *vetusto*. En algún momento lo hoy rezagado fue moda o moderno. Detesto las bogas escriturales. Mi textos responden a rígidas categorías: aparte de presentar argumentos codificables, deben exhibir un lenguaje decantado.

L.B.- *¿Cómo te afecta el hecho de escribir desde un país «periférico», esto es, lejos de los centros donde se decide el poder?*

A.J.U.- Venezuela es una nación periférica respecto a Francia, Inglaterra, España o USA (centros de poder cultural). Para los escritores que residimos en Latinoamérica, es evidente que la posición geográfica de nuestras repúblicas nos sitúa en desventaja. Nunca he esperado que la Providencia me dispare a los principales centros culturales del mundo: con extremas limitaciones (no tengo bienes de fortuna para viajar incesantemente y lograr contactos necesarios), procuro que mis libros sean leídos en varios países.

L.B.- ¿Qué diferencias adviertes entre un intelectual europeo, uno estadounidense y uno latinoamericano?

A.J.U.- Los intelectuales latinoamericanos somos más cultos que los europeos y norteamericanos. Cualquier escritor venezolano, argentino o colombiano ha leído a los literatos fraceses y norteamericanos fundamentales. En cambio, los hacedores de esas naciones se muestran apáticos a cuanto producimos. También somos escrituralmente más imaginativos.

L.B.- ¿Cuáles son los ejes estilísticos de tu narrativa?

A.J.U.- Los ejes estilísticos serían: 1.- Narración no barroca, despojada de asperezas y excesos.- 2.- La brevedad.- 3.- Fuerte argumentación.- 4.- Rasgos filosóficos.

L.B.- *¿Concibes un libro como un proyecto determinado a priori, bocetas tu narrativa previo a su escritura o bien, dejas volar tu pluma?*

A.J.U.- Para mí, la acción de escribir (que comienza con un *embrión)* es simultáneamente un goce y trabajo arduo. Elaboro un borrador (manuscrito) que luego experimentará profundas transformaciones. Pese a que pudiera presumir que fuerzas inidentificables han impulsado mi obra, no proceden de ejecuciones automáticas. Así como creo posible la irrupción apriorística de conocimientos científicos o humanísticos, también proyecto un libro a partir de la maduración de ciertas ideas.

L.B.- *¿Cómo corriges tu escritura?*

A.J.U.- El borrador o manuscrito es nuevamente transcripto (mediante el empleo de una máquina de escribir ordinaria o computadora). En la marcha se producen las primeras correcciones. Luego sustituyo vocablos que pudiera haber repetido más de tres veces hasta convertir el texto en una especie de lijada superficie. Después vuelvo a «pasarlo en limpio» para cambiar frases, párrafos y meditar sobre los contenidos: su inteligibilidad e intenciones. Archivo y releo días más tarde para captar y segar cuanto por saturación de los sentidos no pude inicialmente. A partir de lo cual quizá podría sentirme satisfecho.

L.B.- *¿Consultas con otros autores antes de resolver problemas que te presenta tu escritura? Das a leer tus originales y recabas opiniones sobre ellos, antes de decidir que una obra está terminada y lista para la imprenta?*

A.J.U.- No doy a leer mis originales a ninguno de mis amigos (intelectuales o no) ni les solicito opiniones. Me gusta ser el único culpable.

L.B.- *¿Ha influido tu labor periodística en tu escritura, tanto temática como estilísticamente?*

A.J.U.- Es fácil discernir que mi trabajo periodístico está profundamente contaminado de situaciones literarias.

L.B.- *¿En el proceso de la escritura, tiendes a «visualizar» a tus personajes, tratar de imaginarlos como seres realmente vivos, con características físicas, costumbres, historia previa al momento en que intervienen en la narración? Si es así, explica qué método sigues para lograrlo.*

A.J.U.- Durante el proceso escritural me convierto psíquicamente en cada personaje que traslado al mundo físico. Dentro de los sentidos, soy todos mis personajes. Fuera de ellos fijo la distancia exacta, demarco. Mi existencia fuera de los sentidos es en extremo convencional.

L.B.- *Habitualmente, si es que sigues un plan de escritura para un texto determinado, tiendes a cambiar el curso del mismo durante el proceso o te ciñes al mismo a rajatabla?*

A.J.U.- Tiendo a cambiar la forma del texto, difícilmente el dictado del embrión.

L.B.- *¿Es la escritura una actividad obsesiva para tí, esto es, invade la misma otras áreas de tu vida, o bien, se trata de una actividad estancada, bien diferenciada y aislada del resto de tu vida consciente?*

A.J.U.- La escritura (que sí me obsede) invade absolutamente toda mi vida. Mi trabajo es el de Asistente Literario y Redactor Cultural. Mi relación con las autoridades (universitarias, civiles o gubernamentales) y compañeros de equipo se establece a partir de pláticas intelectuales. Mi presencia en la calle e instituciones públicas o privadas es la de un escritor: eso me lo hacen sentir quienes me leen, saludan o detienen para conversar.

L.B.- *Fuera de los textos literarios o filosóficos, ¿crees que otro tipo de información ha influido en tu escritura? Si es así, ¿cuáles fueron esos textos?*

A.J.U.- Me ha influído lo circundante. Soy escritor por perceptor y analista.

L.B.- Si tuvieras que definir tu escritura como un proyecto en vías de concretarse, qué logros crees haber alcanzado y cuáles ambicionas todavía alcanzar?

A.J.U.- En relación a mi obra cuentística, pienso que ha llegado a su fin (en 1995). Hoy propendo a escribir novelas, poemas, artículos periodísticos y ensayos breves. *Macabros* y *Patológicos* son mis últimos volúmenes de cuentos. Mi escritura nunca fue un proyecto, sino la materialización de algo indisoluble a mi Ser físico y a mi psique. Fui escritor durante mi infancia y continuaré siéndolo hasta cuando *entre en la muerte.*